Esta obra traz artigos de pesquisadores do legado de Jerzy Grotowski, além de uma entrevista transcrita por Yan Michalski, sobre o legado que o polonês deixou para o teatro, ora colocando tais ensinamentos em relação com o transe e rituais, ora simplesmente situando experiências.

Sem pretensão de criar uma polêmica, mas com a intenção de trazer muitos olhares sobre os ensinamentos desse importante ícone do teatro, seus seguidores e sobre o assunto de Estados Alterados de Consciência, esse livro foi tecido com paciência e cuidado, com o intuito de levar ao leitor escritos de qualidade e importância sobre o fazer teatral.

ISBN 978-85-8108-652-1
9 788581 086521

Joice Aglae Brondani [ORG.]

GROTOWSKI estados alterados de consciência

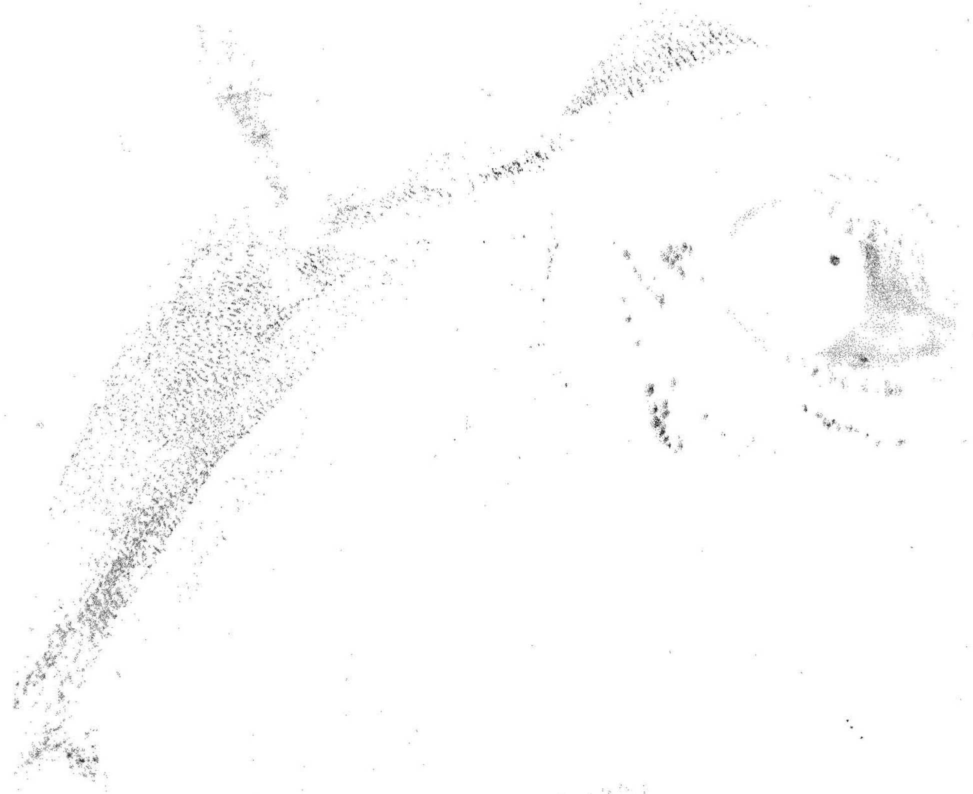
giostri

GROTOWSKI

estados alterados de consciência

Teatro-Máscara-Ritual

Joice Aglae Brondani [ORG.]



giostri

GROTOWSKI

estados alterados de consciência

Teatro-Máscara-Ritual

Joice Aglae Brondani [ORG.]

giostri

Título Original
Grotowski e estados alterados de consciência

Copyright Joice Aglae Brondani, São Paulo, 2015
Reservam-se os direitos desta edição à:
GIOSTRI EDITORA LTDA

Grotowski : estados alterados de consciência :
teatro, máscara, ritual / Joice Aglae Brondani,
(org.). -- São Paulo : Giostri, 2015.
Vários autores.
ISBN: 978-85-8108-652-1
15-03763 CDD-792.023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

NOVA ORTOGRAFIA

Editor Responsável	Alex Giostri
Editor Assistente	Fábio Costa
Capa e Diagramação	Karolyna Papoy
Revisão final de texto	Giostri Editora Ltda.

Brondani, Joice Aglae
Grotowski e estados alterados de consciência

1ª. Ed. São Paulo: GIOSTRI, 2014

1. Grotowski, Jerzy, 1933-1999 - Crítica e interpretação
2. Teatro
3. Teatro - Polônia
4. Teatro Laboratório I. Brondani, Joice Aglae.

Índice para catálogo sistemático:

1. Grotowski : Vida e obra : Teatro Laboratório polonês : Artes da representação 792.023

1ª Edição
Giostri Editora LTDA.

Giostri Editora
Rua Dona Avelina, 145
Vila Mariana - SP

São Paulo • SP • CEP: 04111-010
Tel.: (011) 2537-2764

contato@giostrieditora.com.br
www.giostrieditora.com.br

giostrieditora.blogspot.com.br
facebook.com/giostrieditora

Apoio cultural:
CAPES
Cia Buffa de Teatro

Aos encantados que permeiam os mundos.
Aos pesquisadores que se dedicaram a escrever e pacientaram a obra.

AUTORES

Fernando ALEIXO
Fabiana MONSALÚ
Giuliano CAMPO
Joice Aglae BRONDANI (Organizadora)
Jorge Heraldo Romero MORA
Luciana LYRA
Marta ISAACSSON
Entrevista de Grotowski –
Tradução e Transcrição de Yan MICHALSKI

PREFÁCIO de Mara LEAL

SUMÁRIO

Apresentação | Joice Aglae BRONDANI........11

Prefácio | Mara Lucia LEAL........15

Pistas para um estudo sobre a voz na perspectiva do trabalho de Grotowski | Fernando ALEIXO........23

Jerzy Grotowski: impulsos emocionais e instintivos para o treinamento do ator no "teatro feito agora" | Fabiana MONSALÚ........35

O trabalho de Zygmunt Molik sobre o corpo e sobre a voz | Giuliano CAMPO....45

A arte do ator e a possessão: os Estados Alterados de Consciência (ASC) nas suas inter-relações com o Teatro | Giuliano CAMPO........52

Estados Alterados In/Conscientes | Joice Aglae BRONDANI........144

Um processo de criação desde as bases da atuação | Jorge Heraldo Romero MORA........165

O caso *Joana*: transporte e transformação do ator de f(r)icção | Luciana LYRA........174

Viagem investigativa sobre o ator-performer: múltiplas estações na via da organicidade | Marta ISAACSSON........191

Palestra de Jerzy Grotowski | Tradução e Transcrição de Yan MICHALSKI........214

APRESENTAÇÃO

JOICE AGLAE BRONDANI

GROTOWSKI E ESTADOS ALTERADOS DE CONSCIÊNCIA: TEATRO-MÁSCARA-RITUAL: talvez esse seja um dos livros mais emblemáticos que organizei, até o momento, e não poderia deixar de sublinhar tal afirmação.

O evento que aconteceu de 30 de abril a 10 de maio de 2012, na Universidade Federal de Uberlândia – MG, teve como principal válvula impulsionadora a vinda ao Brasil do pesquisador e diretor Giuliano Campo, o qual conheci em 2004, na Maison de Sciences de l'Homme, em Paris, nas aulas de Ethnocénologie, com Jean Marie Pradier. A apresentação desse livro, então, é um pouco uma narrativa dos caminhos percorridos pelas conexões dos estudos e reflexões desenvolvidas a partir desse encontro.

A partir da data em que nos conhecemos sempre mantivemos contatos esporádicos. No final de 2007 fui para Roma para fazer o doutorado. Nesse meio tempo, Giuliano foi para a Inglaterra. Já estava avançado em seus estudos sobre o método de Molik e Grotowski e, generosamente, ofereceu todos os seus conhecimentos, se colocando à disposição para realizarmos um trabalho, pois retornava a Roma de tempos em tempos e conseguiu um lugar para trabalharmos (e só quem conhece Roma sabe o que é batalhar um lugar em Roma) – uma sala ampla, com assoalho de madeira, em um bairro de fácil acesso. Porém, logo que cheguei comecei a trabalhar com a prática da *commedia dell'arte* e em 2008 já estava trabalhando com Claudia Contin Arlecchino (importante pesquisadora e praticante de *commedia dell'arte*) em Pordenone, mas, mesmo assim, quando Giuliano veio a Roma pedi dispensa na Scuola Sperimentalle dell'Attore e fui ao seu encontro para trabalharmos e redescobrir Grotowski – pois já conhecia os princípios dos seus trabalhos com a Nair D'Agostini, Lume e outros. Aliás, alguns dias depois, a própria Nair D'Agostini chegaria a Roma e acompanharia um pouco do nosso trabalho (na verdade, trabalho do Giuliano sobre mim, e ele, mais uma vez, generosamente, abriu a sala para receber Nair).

Após algumas tardes de trabalho com Giuliano Campo e mais uma tarde com ele e a observação de Nair D'Agostini, me vieram algumas certezas:

procuramos chegar aos mesmos lugares, mas por vias diferentes, e mais certeza ainda eu tive – meu espaço/universo de trabalho é a Máscara!

Após o trabalho com Giuliano, em uma conversa, pedi desculpas e licença a ele e retornei para meu trabalho com as Máscaras – e permanecerei até quando elas me permitirem. Apesar de Giuliano sempre afirmar que não era preciso eu abandonar o trabalho com ele para continuar o trabalho com a Máscara, para mim, naquele momento, era... E era mais que necessário, era vital, eu precisava mergulhar nas Máscaras dell'arte até não ter mais ar...

Nesses anos todos nos comunicamos... Cada um seguindo seu trabalho e comunicando novidades: eu com a Máscara, ele com a voz. Mas sempre existem lugares onde nossas pesquisas tremem, quase dialogam diretamente, reverberam – seus últimos estudos sobre estados alterados de consciência são onde nossos trabalhos mais se comunicam, ultimamente.

Em 2012, seu livro *O Trabalho sobre voz e corpo de Zygmund Molik: a Herança de Jerzy Grotowski* (pela É Realizações) foi traduzido para o português. Entusiasmado com o Brasil, Giuliano, mais uma vez, generosamente, ofereceu seus conhecimentos para abarcar em terras brasileiras e Uberlândia, com uma parceria via PRODOC-CAPES, PPGArtes, GEAC, Grupo Pétala, Cia Buffa de Teatro/Bottega Buffa CircoVacanti e o Festival Ruínas Circulares de Teatro Latino Americano, o recebeu para uma série de atividades. Em nossas conversas de organização sobre o evento, conversamos sobre teatro, Máscara, transe, estados alterados de consciência, enfim, lugares onde nossas pesquisas se aproximam. Foi quando se resolveu estender o evento não somente a Grotowski, mas também aos estados alterados de consciência.

A partir de nossas conversações, o tema do evento foi delineado e com isso, o do livro também, "Grotowski: Estados Alterados de Consciência", podendo eles se tocarem ou não, pois, no meu caso, não sou profunda conhecedora de Grotowski e, apesar de reconhecer pequenas células de Grotowski em ações/exercícios que encaminho, não tenho a pretensão de estar entre os seus especialistas, apesar de admirá-los muito.

Sempre generoso, Giuliano ministrou seu curso de corpo e voz dentro do Festival Latino Americano de Teatro Ruínas Circulares e, no dia 5 de maio, às 18 horas, quando iria apresentar meu espetáculo de bufão, durante o ensaio, um acidente – um acaso no ocaso... iria, mas não apresentei.

Narciso Telles, como coordenador do PRODOC-CAPES, sugeriu (e eu aceitei) que eu organizasse um livro sobre o evento e propôs os nomes de Mara Leal para fazer o prefácio, Marta Isaacson e Fernando Aleixo para comporem o corpo de artigos, e em um gesto de grande generosidade cedeu uma palestra de Grotowski cuja tradução e transcrição é de Yan Michalski. E se comprometeu a escrever a orelha do livro.

Giuliano, para a publicação, além do artigo sobre a conferência dos trabalhos com Molik, decidiu escrever mais sobre o assunto que o estava impulsionando naquele momento, os "estados alterados de consciências" (principalmente, quando, após o incidente, esteve comigo em um ritual de cura e ficou perante toda a Caboclaria da Tenda de Umbanda de Pai Domingos da Guiné – Uberlândia-MG).

Para esse livro, fui acrescentando outros nomes à lista de autores, que se interessaram prontamente. Posteriormente, alguns desertaram, outros permaneceram, outros foram acrescentados, surgiram como surpresas agradáveis... Um livro que foi delineando a sua composição.

Para a organização de tal livro, necessitei de tempo. Um tempo de recuperação. Um tempo para as traduções. O texto de Giuliano precisava dormir e foi crescendo... e um artigo de 15 páginas se estendeu, se tornando um de mais de 50 – muitas coisas, muitas dúvidas, muitas reescritas. Muitos convites, desistências, choros, descréditos... perguntas... organizar é mais que convidar, é preciso convidar, pacientar, explicar, negociar, esperar, esperançar, escrever e... Esperar, esperançar e... Mas o ato criativo da escrita é isso mesmo: "Tal como a mãe que espera seu bebê ansiosamente e só consegue trazê-lo à luz com esforço e muitas dores, assim também um conteúdo criativo novo, apesar da prontidão do consciente, pode permanecer por longo tempo no inconsciente sem que esteja "reprimido". Apesar de seu alto valor energético ele se torna consciente. Não muito difícil explicar este caso: como o conteúdo é novo, e justamente por isso, estranho à consciência, inexistem quaisquer associações e pontes com a consciência. Essas últimas têm que ser todas, laboriosamente, construídas." (JUNG, 2012, p.21).

As coisas no universo primitivo têm essas dinâmicas e incertezas, é preciso entender a função transcendente dos processos do inconsciente (JUNG, 1916). De alguma forma, esse livro necessitou e teve seu tempo de maturação. Ei-lo!

PREFÁCIO

MARA LUCIA LEAL[1]

Vivemos sobre vestígios.
Lembramos através de vestígios,
e sobre vestígios reconstruímos cada vez
e cada vez coisas diferentes.
IVAN IZQUIERDO

Este texto procura reconstituir os vestígios de minha participação no **Seminário Internacional Teatro-Máscara-Ritual: Grotowski e estados alterados de consciência**, realizado na Universidade Federal de Uberlândia em 2012, no qual participei da oficina ministrada por Giuliano Campo sobre o Alfabeto do Corpo de Zygmunt Molik e da Mesa Redonda "A arte do ator na perspectiva de Jerzy Grotowski", na qual falei da importância de Grotowski em minha formação/atuação artística a partir do tema da memória.

Como diz bem Ivan Izquierdo (2013) sobre as ressonâncias e mutações da memória, apesar da importância desse evento, em particular da oficina ministrada por Giuliano Campo e de como esses poucos dias fizeram reavivar em meu corpo-memória experiências de outros aprendizados, esse texto-memória se constitui de vestígios dessas experiências. Entretanto, são vestígios que gostaria de compartilhar por acreditar que o tema da memória é um dos principais alicerces sobre os quais se edifica o pensamento-prática de Grotowski.

Entendo o meu aprendizado e prática teatral, o que diz respeito aos princípios desenvolvidos por Grotowski, como influenciado pelo mestre polonês, uma vez que esse aprendizado se deu a partir de terceiros, também influenciados por suas pesquisas. Richard Schechner (2010), ao tratar das ressonâncias grotowskianas, comenta que Grotowski escolheu Thomas Richards para "receber o processo de transmissão no sentido ancestral, tradicional da palavra", uma transmissão que se deu de forma direta. Entretanto, pensando nas diversas fases pelas quais passaram suas pesquisas desde os anos 1960, segundo Schechner, influências dessas fases crescem a cada ano, vivas na tradição oral, mais uma ressonância que um sistema, uma rede global de práticas grotowskianas não oficiais: "Grotowski pôde escolher a pessoa a quem ele quis transmitir seus conhecimentos e práticas, mas não pôde limitar sua influência" (2010, p. 10). Muitos desses trabalhos "não oficiais" são liderados por pessoas que estavam no Teatro-laboratório original, como Zygmund Molik e Ludwig Flaszen, até pessoas que nem sabem que são influenciadas por Grotowski.

---

[1] Mara Lucia Leal é atriz-performer e desenvolve pesquisas sobre Cena Contemporânea, Performance e Memória. Atualmente é docente do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do PROF-ARTES.

Não sou herdeira, nem tampouco faço um trabalho grotowskiano, mas compartilho com alguns pressupostos relacionados ao trabalho atorial: os desdobramentos do conceito de ação física de Stanislavski, a dialética entre disciplina e espontaneidade, e entre experiência, memória e imaginação. Temas que me acompanham desde a graduação em interpretação e repercutem em minhas pesquisas e prática docente.

Durante a escrita de *Memória e(m) Performance: material autobiográfico na composição da cena*[2] fiz uma reflexão sobre a importância da memória pessoal e coletiva para a criação artística. Para tanto, parti de minhas experiências como atriz-performer-pesquisadora-docente, centrando a observação em processos que trabalham na intersecção entre vida e arte, entre memória e ficção para a composição da cena. A memória foi analisada em sua relação estreita com experiência, autobiografia e criação na atualidade. Para a discussão sobre memória, parti de minhas experiências artísticas ancoradas, principalmente, em como Constantin Stanislavski (1863-1938), Jerzy Grotowski (1933-1999) e Eugênio Barba (1936) trabalharam com seus grupos esse tema, mas já reelaborado pelos artistas com quem trabalhei.

Para aprofundar essas discussões trago também o pensamento de Henri Bergson (1859-1941) sobre percepção e memória e a relação com o processo criativo. Para entender o que é a memória para Bergson e como

---

[2] Livro que apresenta as pesquisas desenvolvidas durante o doutorado no PPGAC/UFBA (no prelo, EDUFU).

ela se organiza, é necessário entender a relação que ela tem com o tempo. De acordo com o autor, que fala de um ponto de vista posterior à teoria da relatividade de Einstein, o tempo é duração, ele flui continuamente. A tentativa de nosso intelecto em compartimentar o tempo, em pensar no instante fixo, se dá porque nossa consciência está continuamente interessada em agir sobre o presente e para isso necessita dividir a duração em tempos estanques: passado, presente e futuro. Mas a memória, ao contrário, não fixa, não para o tempo num passado congelado; ela, como criadora de imagens-tempo, também flui incessantemente.

Seguindo este ponto de vista bergsoniano, ao invés da existência de uma memória fixada num passado que já foi, é o passado que nos segue o tempo todo: "o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora" (BERGSON, 2006, p. 47-48).

Mas como se dá o encontro entre percepção e memória? Para ele, ao evocar uma lembrança, o objetivo é que a situação passada esclareça, ajude a resolver a situação presente. Assim, não é necessário que a lembrança venha inteira, mas que mostre apenas como resolver aquela situação atual. Diz Bergson (2006, p. 63):

> Resumindo, embora a totalidade de nossas lembranças exerça a todo instante uma pressão de fundo do inconsciente, a consciência atenta à vida só deixa passar, legalmente, aquelas que podem concorrer para a ação presente, embora muitas outras se insinuem por intermédio dessa condição geral de semelhança que foi inevitável formular.

Bergson (1999; 2006) entende que a relação entre o cérebro (matéria) e a consciência (espírito) é uma atividade psicofísica e se dá por diferenças de grau: depende da forma como exteriorizamos nossa vida psicológica em ação ou interiorizamos em conhecimento puro. Ele usa a imagem de tensão e relaxamento para explicar essa relação psicofísica: quanto mais o indivíduo está voltado para as ações cotidianas, mais restrito está o estado psicológico que, ao contrário, se dilata, se afrouxa, se estende quando ele cede à reflexão ou é acometido por perturbações psicológicas. Ou seja, esse estado de dilatação da consciência pode ser alcançado tanto pela intencionalidade quanto por uma "necessidade" psíquica. Dilatar a consciência significa dilatar a memória que deixa de ter uma atividade apenas utilitária, apenas voltada para a necessidade. E é justamente nesse momento de dilatação que aconteceria o encontro entre experiência, memória e arte.

Para Franklin Leopoldo e Silva (1992), que parte do pensamento de Bergson quanto à relação percepção/memória, a situação ou disposição criativa acontece quando se dá o relaxamento da tensão da percepção imediata, que visa apenas à ação pragmática:

> O que para nós aparece como criação é fruto dessa descontração, dessa distração pela qual o espírito se distende [...]. A percepção alargada e aprofundada [...] consiste nesta indeterminação do foco da atenção, graças à qual o artista percebe os aspectos insuspeitados e inesperados do real. (LEOPOLDO E SILVA, 1992, p. 146)

É nesses momentos de "distração" que fazemos inúmeras relações imprevistas, que conseguimos romper com o pensar e agir apenas utilitário e que se alarga o conhecimento. Ao se desligar das necessidades impostas pelo aqui-agora, o sujeito consegue se deixar levar pela rede de associações que determinado processo criativo lhe apresenta. Paradoxalmente, concentrar-se no aqui-agora do processo criativo significa conectar o próprio corpo, em suas relações perceptivas com a rede associativa das reminiscências. É nesse ir e vir entre objeto↔percepção↔sensação↔lembrança↔objeto que se criam novas formas, conhecimentos, mundos.

Grotowski (1980; 1992; 2007), ao seguir os ensinamentos de Stanislavski, principalmente sobre o trabalho das ações físicas, dá um passo significativo no que diz respeito ao uso da memória, pois seu objetivo não é mais utilizá-la para a criação da personagem, na medida em que ele supera a ideia de representação. Exemplo clássico é a criação do ator Ryszard Cieslak para a montagem de *O Príncipe Constante* (1966), na qual ele desenvolveu partituras físicas com base em suas memórias pessoais: um trabalho sobre si mesmo cujo intuito não era desenvolver um procedimento para que o ator se aproximasse do personagem, mas buscava a partir dos impulsos da memória pessoal encontrar a "organicidade", "a possibilidade de experimentar o corpo como não dissociado da psique, da mente, do espírito [...] e de perceber o corpo através do *contato*" (MOTTA LIMA, 2009, p. 162). Esse deslocamento acontecia porque "o trabalho sobre si mesmo e sobre a memória afetiva não se realiza em função do personagem – como acontecia com o método de Stanislavski –, quer dizer, se produz uma liberação dos vínculos externos." (DE MARINIS, 2004, p. 63)

Grotowski, ao acionar as lembranças pessoais dos atores, promove um trabalho de autopesquisa, pois rememorar não é visto como uma atitude narcísica, mas um meio de o ator ir ao encontro de "segredos importantes nos quais ele pudesse penetrar e conhecer". Esse é um aspecto muito importante, pois o ato rememorativo tem aqui o intuito de ir ao encontro do desconhecido em nós, ou ao encontro daquilo que se está adormecido, se transformando num "trabalho ativo de descoberta do 'desconhecido do corpo', ou de um 'corpo desconhecido'". (MOTTA LIMA, 2009, p. 163)

Grotowski buscava encontrar meios para que o ator desbloqueasse, liberasse seu corpo das amarras que a sociedade impõe, por isso desenvolveu uma série de exercícios para se encontrar o caminho dos impulsos físicos (ver GROTOWSKI, 1992). Diante disso, considerava o trabalho sobre a memória pessoal, que por fim, traria a ancestral, a coletiva, tão importante. Entretanto, a memória só pode ser acionada a partir do corpo que age, um corpo em contato com o aqui-agora e com seus impulsos. Grotowski (2007) realiza um trabalho sobre a memória ancorado nas experiências presentes, pois pensa num corpo que é memória, um **corpo-memória** que é ativado pelo contato, pelos impulsos. Nesse aspecto seu pensamento converge com o de Bergson: é somente por meio da experiência concreta que o indivíduo se conecta com seu corpo-memória.

Acredito que o tema da memória permeia seu trabalho para além do período do teatro de espetáculos, quando ele passa a buscar uma verticalização do trabalho do ator-performer já não mais voltado para a criação de espetáculos. É sobre esse aspecto que gostaria de situar a participação na oficina sobre o Alfabeto do Corpo[3]. Ali se apresentaram para mim claramente os princípios do paradoxo disciplina e espontaneidade, pois só depois do aprendizado preciso das ações do Alfabeto é que estamos livres para "improvisar a Vida com elas" (MOLIK in CAMPO, 2012, p. 117). Talvez o que Molik chama de "Vida", a qual devemos encontrar e improvisar, seja o que Grotowski passou a nomear de organicidade[4].

Quando comecei a aprender as ações, apesar de partirem de ações cotidianas como empinar uma pipa ou empurrar e puxar, a maneira como deveríamos fazê-las me parecia um pouco formal, quase como uma convenção, não me parecia orgânica. Depois, percebi que a organicidade vinha do fato de essas ações serem realizadas sempre a partir do impulso da coluna vertebral e com o apoio respiratório. Além de ações com base no cotidiano, há outras que acionam o imaginário, como voar e pousar como uma borboleta ou ser uma grama sendo levada pelo vento. Ainda na fase de aprendizado das ações, houve um momento em que alcancei outro estado de consciência, quando aquelas ações se conectaram com associações livres e memórias: poderia dizer que nesses momentos elas se transformaram em "ações físicas", pois sentia uma conexão interno-externo, presente-passado, um corpo-memória que fluía no aqui-agora.

Depois de fixadas as ações, Giuliano nos propôs que improvisássemos livremente a partir daquela sequência: partíamos delas, mas éramos livres para alçar voos. Nesse momento, percebi o quanto aquelas ações aparentemente carregadas de convenções tinham a função de serem combustores de outra coisa: ali começava o trabalho sobre si mesmo. Elas acionaram associações, imaginações e memórias as mais diversas que criaram em mim um calor, que traziam algo de experiências vividas e imaginadas para se conectar com o presente: elas davam Vida a esse corpo-memória. Num terceiro momento incluímos um texto previamente memorizado ou canção à sequência que criamos a partir dessas improvisações, pois o objetivo desse treinamento é desenvolver as conexões entre corpo e voz.

O que relato aqui é uma experiência muito particular, mas foi fazer essa oficina que reavivou em mim a crença de que o trabalho sobre si mesmo, de que a verticalização do trabalho atorial para alcançar o que tanto Stanislavski e Grotowski pesquisaram e denominaram de "ação física", deve passar pela relação percepção-experiência-memória na dissolução utilitária do tempo para o tempo que flui como um rio, através da dilatação da consciência. E nesse sentido, o subtítulo desse livro e do evento possa ser também acionado aqui, pois em alguma medida se trata de alcançar estados alterados de consciência.

---

[3] Ver, neste livro, artigo de Giuliano Campo sobre o trabalho de Molik.

[4] Sobre o conceito de Organicidade ver artigo de Marta Issacsson.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_______. **Memória e vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAMPO, Giuliano. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik**: o legado de Jerzy Grotowski. Tradução de Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2012.

DE MARINIS, Marco. **La parábola de Grotowski:** el secreto del "novecento" teatral. Buenos Aires: Galerna, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro-laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

_______. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_______. **Teatro Laboratorio**. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.

IZQUIERDO, Ivan. Conferência de Abertura. In: **Tempos de Memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. ISAACSSON; MASSA; SPRITZER; WEBER DA SILVA (Orgs.). Porto Alegre: ABRACE : AGE, 2013, p. 17-31.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Bergson, Proust. Tensões do tempo. In: **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MOTTA LIMA, Tatiana. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de *memória* no percurso artístico de Jerzy Grotowski. **Sala Preta**, São Paulo, n. 9, p. 159-170, 2009.

SCHECHNER, Richard. Grotowski e os grotowskianos. **Olhares**, 2, 2010, p. 6-13. Tradução de André Carreira. Original: **TDR**, v.52, n. 2, 2008, p.7-13.

PISTAS PARA UM ESTUDO SOBRE A VOZ NA PERSPECTIVA DO TRABALHO DE GROTOWSKI

FERNANDO ALEIXO[5]

A presente reflexão, conforme está organizada, foi desenvolvida a partir de um roteiro que elaborei para uma conferência quando da minha participação em uma das mesas do **Seminário Internacional Teatro-Máscara-Ritual: Grotowski e estados alterados de Consciência.**[6] Embora o tema da mesa fosse mais amplo – "A Arte do Ator na Perspectiva de Jerzy Grotowski" – optei, já na ocasião, por fazer um recorte enfatizando a questão do trabalho vocal do ator. Desde o início do trabalho de preparação da conferência, como não poderia ser diferente, encontrei muitas dificuldades para abordar o tema: como pensar sobre a "A Arte do Ator" – o que já seria uma tarefa hercúlea se pensarmos as subjetividades, historicidades e os campos de conhecimento envolvidos – na perspectiva das experiências do legado deixado pelo polonês Jerzy Grotowski (?). Ainda, outra questão me ocorreu no início: o que da Arte do Ator analisar: técnica, estilo, filosofia, estética, treinamento, poética, sentido, ética (?). Foi justamente a partir desta dificuldade que optei pela ênfase da voz. A escolha se deu, portanto, primeiro, porque é um tema de pesquisa que desenvolvo há dezessete anos, não como um "fechamento" de foco no trabalho do ator, mas com um ponto a partir do qual eu me aproximo do universo desta Arte tão ampla e complexa. O segundo aspecto que levou à decisão do recorte foi a presença contínua de Grotowski no meu trabalho como uma fonte de inspiração e provocação, que me apresenta inúmeros desafios a serem enfrentados e utopias a serem perseguidas. Deste modo, pretendo aqui compartilhar PISTAS (usadas aqui no sentido de rastros, passos, vestígios) levantadas ao longo do estudo. Não se trata, pois, de uma leitura e análise crítica do material indicado. Apenas participo de um referencial que, imagino, podera nortear trabalhos e contribuir com pesquisas sobre a voz do ator.

---

[5] Ator e pesquisador teatral. Professor Doutor do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

[6] Trata-se do **Seminário Internacional Teatro-Máscara-Ritual: Grotowski e estados alterados de Consciência**, realizado na Universidade Federal de Uberlândia, no período de 30 de abril a 10 de maio de 2012. A mesa "A Arte do Ator na Perspectiva de Jerzy Grotowski" foi composta pelos pesquisadores: Dr. Giuliano Campo (University of Ulster - Derry); Profª Drª Mara Lúcia Leal (UFU); Prof. Dr. Fernando Aleixo (UFU). A mediação foi de Joice Aglae (PRODOC-CAPES PPGA-UFU).

PRIMEIRAS PISTAS: REGISTRO DE UMA EXPERIÊNCIA

Começo com a referência do texto *O treinamento do ator (1959-1962)*, publicado no livro *Em Busca do Teatro Pobre*[7]. Segundo observações do próprio autor, os exercícios descritos no texto "são o resultado de trabalho e pesquisa feitos durante os anos de 1959-62. Foram anotados por Eugenio Barba, no período que passou no Teatro-Laboratório e suplementados com comentários meus e dos nossos instrutores, que sob minha orientação, dirigiram o treinamento" (Grotowski; no início do capítulo). Há uma advertência no começo do texto que cabe considerar:

> Durante esse tempo, estava procurando uma técnica positiva ou, em outras palavras, um determinado método de formação capaz de dar objetivamente ao ator uma técnica criativa que se enraizasse na sua imaginação e em suas associações pessoais. [...] O ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa (pag. 84-85)

Neste texto que compõe um capítulo do livro, pode-se observar tópicos como: técnica da voz; o poder da emissão; respiração; abertura da laringe; caixas de ressonância; a base da voz; impostação da voz; exercícios orgânicos; imaginação vocal; emprego vocal; dicção; pausas; exploração de erros; técnica da pronúncia.

Convém destacar o fato de o texto ser o **registro de uma prática**, de um fazer, de vivências e experimentos. Assim, mais do que localizado em um tempo, o registro apresentado está localizado em uma prática específica, com um grupo específico. Como o próprio Grotowski observa sobre a alteração da terminologia referente aos exercícios elencados:

> uma vez que os atores adotem um dado exercício, estabelecem um nome para ele, com base em suas ideias e associações pessoais. Conscientemente, tendemos a usar uma gíria especial, desde que isto atue de forma estimulante sobre a nossa imaginação (pag. 86)

Observo que o registro apresentado no texto, de certa maneira, fixa algo que está em movimento, em constante transformação. Nas páginas 127-159 deste mesmo livro citado podemos ter acesso ao texto *O Treinamento do Ator (1966)*. Diferente de edições posteriores (por exemplo, a 4ª edição, que não apresenta a observação), a 2ª edição – à qual tivemos acesso –, publicada no ano de 1976, traz a seguinte observação:

> Este artigo são notas tomadas por Franz Marijinen, do Institut des Artes Spectaculaires (INSAS) de Bruxelas, durante um curso ministrado por Jerzy Grotowski e seu Colaborador, Ryszard Cieslak, 1966. Comparando-se estes exercícios com os do período de 1959-62, nota-se uma clara modificação na orientação e no objetivo do treinamento, resultante do trabalho dos últimos anos.

Neste texto, para uma análise da "clara modificação na orientação e no objetivo do treinamento" temos o contato com a descrição de alguns procedimentos técnicos como: exercícios vocais; estímulo da voz; exercício "King-King"; exercício "La-La"; Tigre; sons; exercícios baseados em sons de animais; observação-estímulo-reações (resposta); outras observações com relação à voz etc.

Conforme as modificações na orientação e no objetivo do treinamento vão sendo efetivadas a partir de da constante autoavaliação, a questão da voz, consequentemente, também sofre alterações de concepção e prática.

---

[7] *Em busca do Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1ª edição, 1971. 2ª edição, 1976, pp. 84-126.

Deste modo, e esta sempre foi uma preocupação de Grotowski, não se trata falar de "uma técnica vocal" constituída no âmbito do seu trabalho. Melhor, talvez, seja identificar princípios inferidos de um intenso trabalho prático. Arrisco-me aqui a pontuar alguns destes princípios, os quais considero estar em constante tensionamento e fricção: relação corpo-voz, respiração-organicidade, texto-impostação-ação. Grotowski apresenta um princípio básico: "não pense no instrumento vocal, não pense nas palavras, mas reaja – reaja com o corpo". Pensamento-corpo-reação: uma leitura possível deste princípio básico nos alerta para a importância de considerarmos que a experiência sensível (corpo) precede o alcance de um saber; mais do que sentir *no corpo* é reagir *com o corpo*. Também, pode-se refletir sobre o "não pensar" enquanto pista para que o "racionalizar" não anteceda o experienciar, o viver no corpo. Esta pra mim é uma das questões mais importantes para se aproximar do trabalho de Grotowski, pois, desta forma, mesmo descrevendo procedimentos vivenciados, os registros não apresentam fórmulas de como se deve proceder para alcançar um bom domínio vocal. Ao contrário, no compartilhamento do trabalho prático ficam mais evidentes os cuidados diante de perigos fundamentais como "a supertensão da voz", a atenção ao "poder de emissão da voz", ao "uso de todo o corpo como caixa de ressonância", a questão pedagógica do trabalho para "impostar a voz" considerando a especificidade do trabalho do ator, a "intervenção" na respiração, o "fechamento da laringe", o trabalho da frase como "uma unidade integral, emocional e lógica", o trabalho orgânico, a abordagem do texto como ação, entre outros aspectos.

É interessante comparar relatos desta fase elaborados por diferentes pontos de vista como, por exemplo, o trabalho de Zygmunt Molik[8], conforme apresentado por Giuliano Campo no livro *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik – O Legado de Jerzy Grotowski*, traduzido no Brasil em 2012 pela É Realizações Editora. Molik acabou criando seu próprio caminho no trabalho vocal (corpo e voz), o qual denominou "Alfabeto do Corpo": "[...] suas sessões de treinamento de voz e corpo têm como foco a liberação da energia criativa e a busca da conexão entre corpo e voz como base para o processo do ator". Deste ponto de vista podemos refletir sobre o trabalho dos ressonadores, da abertura da laringe, da liberação das tensões que impedem o fluxo e a emissão da voz.

---

[8] "Zygmunt Molik foi cofundador, ator principal e, durante 25 anos, membro do Teatro-laboratório. Ele foi essencial para a formação do treinamento de voz iniciado por Jerzy Grotowski. Suas sessões de treinamento de voz e corpo têm como foco a liberação da energia criativa e a busca da conexão entre corpo e voz como base para o processo do ator." (Campo, 2012)

Há uma passagem nas respostas de Molik que nos dá a dimensão dos procedimentos vivenciados:

> Com Cieslak foi muito interessante porque ele não conseguia fazer nada, sua laringe estava completamente fechada. E isso é visível no filme. (Theatre Laboratorium, Direção de Michael Elster, 1963). Ele faz este 'Ahh" com tom muito baixo, totalmente bloqueado. Assim: 'Ahh'. E meu primeiro trabalho foi com ele. Foi simples; pedi que ele se deitasse no chão e fiz com que ele levantasse a parte mediana do corpo, se equilibrando nos pés e na cabeça. Desta maneira, você conquista organicamente uma laringe aberta. E apenas fazendo isso eu o fiz mudar, porque ele tinha o mau hábito de falar que usava para tudo e sempre com a laringe fechada. (Molik *in* Campos, 2012. Pag. 39-40)

Pode-se observar que no primeiro texto sobre o treinamento do ator Grotowski fala a respeito do "cuidado especial com a abertura da laringe quando se fala e respira". Pois segundo ele, o "fechamento da laringe impede uma emissão correta do ar, negando assim ao ator o correto uso da voz". Isso, de certa maneira, revela que as considerações registradas por Grotowski e sua equipe de pesquisa são constatações provenientes da prática de trabalho reavaliada e criticada a todo momento, do confronto com dificuldades apresentadas no processo de treinamento e, ainda, da busca de ampliação das pontencialidades do ator.

OUTRAS PISTAS: A PALAVRA

Retorno agora a uma fonte do início de 1960, na qual podem-se identificar considerações sobre a relação com *as palavras*. Trata-se do texto

Farsa-Misterium (tese) – materiais teóricos para uso estritamente interno[9], do qual destaco:

> A palavra falada se é só dizer a palavra (mesmo com o pensamento, mesmo com a intenção) não é ainda algo de artístico, não é teatro. Onde está o som-matéria da composição? O som da palavra é para o teatro forma. Se não se confirma na totalidade da partitura (sonora e rítmica) é extrateatral.
> O procedimento que consiste em desmontar o texto por parte do diretor e, em seguida, no montá-lo segundo novos princípios, ou o procedimento com o qual se inserem, no texto, fragmentos provenientes do exterior, é justificado se é intencional, ou seja, se por meio da reconstrução o texto adquire novas propriedades dialéticas, se se formam contrastes e afinidades (de convenções estéticas, de significados etc.) que nos inspiram no presente, se – em uma palavra – por meio da renovação o texto se torna plasma vivo, matéria viva, só o procedimento equivale a trocar (ou recarregar) as baterias.

Ainda neste livro publicado no Brasil em 2007, podemos encontrar o artigo *Em Busca de um Teatro Pobre.* Nele observamos também considerações sobre a relação com o texto: "[...]Sabemos que o texto *por si só* não é teatro, que se torna teatro só por meio do uso que o ator faz dele – ou seja, graças às entonações, às associações de sons, à musicalidade da linguagem".

Novamente observações sobre o texto e o trabalho do ator serão apresentadas no início dos anos 1970. Ainda no livro *O Teatro-laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* (2007), pode-se analisar o artigo *O que Foi*: texto do encontro realizado no Festival da América Latina (Colômbia, Verão de 1970); publicado pela primeira vez em Polônes em *Dialog*, n. 10, 1972.[10] Deste material destacamos a passagem:

> 6. O texto escrito. A Palavra – É certo que o texto enquanto atuação lógica permanece em contradição com a realidade. Na vida, de fato, não falamos nunca de maneira lógica. Aparece sempre uma espécie de lógica paradoxal entre aquilo que dizemos e aquilo que fazemos. E, mesmo assim, se vivemos plenamente, as palavras nascem das reações do corpo. Das reações do corpo nasce a voz, da voz, a palavra. Se o corpo se torna um fluxo de impulsos vivos, não é um problema impor-lhe uma certa ordem das frases. Uma vez que é como se os impulsos engolissem aquelas frases, sem mudá-las as absorvessem. Em tal caso, a interpretação do texto não constitui absolutamente um problema: aquilo que acontece de vocês o interpreta por si só. Se a palavra é necessária e o homem que age não tem aqueles impulsos vivos, porque se exercitou só nos movimentos, o instante em que deverá falar será um momento de grande resistência, porque nisso a sua vida é ilusória. Porque trata o próprio corpo como o mímico, ou com a consciência que move a marionete do corpo. A palavra não pode ser absorvida por algo do gênero e nem pode nascer de uma tal atitude.

UMA PISTA: A VOZ

Um trabalho dedicado mais especificamente ao trabalho vocal, onde encontramos considerações, princípios e conceitos técnicos, estéticos e poéticos, é o texto *A voz*: trata-se de uma conferência para os estagiários estrangeiros do Teatro-laboratório de Wroclaw (maio de 1969). Este texto publicado em 1971 no *Le Théâtre* (Cahiers dirigés par Arrabal) n.1 está traduzido no livro citado anteriormente, de 2007. Trata-se de uma fonte muito preciosa que revela uma síntese reflexiva do treinamento vocal desenvolvido pelo Teatro-laboratório, revelando procedimentos técnicos e cuidados necessários no trabalho pedagógico e artístico com a voz. Revela, também, a constante avaliação crítica do próprio trabalho, o que leva Grotowski a continuamente rever os próprios procedimentos práticos com um impressionante rigor e precisão para fugir do automatismo e da mecanização do treinamento. Neste sentido, o pesquisador afirma a importância de trabalhar a voz na perspectiva do "impulso vivo" que a técnica e o exercício da voz aconteçam no "fluxo da nossa criação da atuação orgânica".

---

[9] A versão publicada em português no livro "O Teatro-laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007", traz a seguinte observação na apresentação do texto: "escrito datilográfico, proveniente do arquivo privado de Luwik Flaszen, corrigido a mão pelo autor. No alta da página inicial: "Seminário do Teatro das 13 Filas e do Círculo dos Amigos do Teatro das 13 Filas de Opole" No fim da página: "materiais teóricos de trabalho para uso estritamente interno". Opele, dezembro de 1960. Tese para uma discussão. Texto original em polonês.

[10] Uma versão francesa foi publicada nos anos de 1973 e 1974: "Ce qui fut"; brochura Jour saint e autres textes, Festival d'Automne à Paris, 1973, Gallimard, 1974.

Neste texto, o artista chama novamente a atenção para a questão da respiração: sugere uma abordagem que reconheça o envolvimento do corpo no ato de respirar. Sobretudo, o pesquisador polonês considera que cada ser tem uma maneira própria de respirar, de modo que o trabalho deve ser específico no treinamento dos atores, visando a "respiração normal" e o mínimo de intervenção:

> Repito-o mais uma vez: devem esperar, não intervenham cedo demais, esperem e, ou melhor, procurem a maneira de liberar o processo orgânico por meio da ação, porque nesse caso, também o processo da respiração se liberará – quase sempre por si só – e assim o ator não terá interferido nem controlado ou bloqueado a respiração. (pag. 141)

Outro aspecto enfatizado é a questão de "pensar na voz", ou seja, o fato de que "muitos atores têm dificuldade com a voz porque observam o próprio instrumento vocal":

> O ator preocupado com a própria voz concentra toda a atenção no instrumento vocal: enquanto trabalha, observa-se, escuta-se [...] Com o simples ato de observar, interfere constantemente no funcionamento do instrumento vocal. (pag. 142)

Isso ocorre porque, segundo Grotowski, o simples fato de "observar o instrumento vocal" leva ao fechamento parcial da laringe, gerando problemas fisiológicos e expressivos da voz.

Grotowski fala também neste texto sobre a "descoberta dos ressonadores" (vibradores), do uso da máscara como ressonador, o impulso do corpo-memória, a reação do corpo e a reação vocal. Fala, ainda, que o "ator deve trabalhar com todo o seu ser, com todo o corpo", diz que os atores não "devem fazer exercícios vocais, mas devem usar a voz em exercícios que envolvam todo o nosso ser e nos quais a voz irá se libertar sozinha" (pag. 158).

OUTRA PISTA: O CANTO

Sobre os trabalhos mais recentes cabe uma análise rigorosa do texto *Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo*, conforme observação apresentada na versão traduzida no livro da Editora Perspectiva e do Serviço Social do Comércio (SESC), 2007, o texto "se baseia nas transcrições de duas conferências de Jerzy Grotowski: em outubro de 1989, em Módena, e em maio de 1990 na University of California, Irvine". No Brasil, este texto também foi traduzido no livro de Thomas Richards *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas* (publicado pela Perspectiva em 2012), possibilitando uma comparação das traduções.

Sobre a voz destacamos duas passagens da versão publicada em 2007:

> É sempre o canto-corpo, não é nunca o canto dissociado dos impulsos da vida que correm através do corpo; no canto da tradição não estão mais em questão a posição do corpo ou a manipulação da respiração, mas sim os impulsos e as pequenas ações. Porque os impulsos que correm no corpo são justamente aqueles que trazem aquele canto.
> [...] se trata de algo que é uma sonoridade certa: qualidades vibratórias a tal ponto tangíveis que de uma certa maneira se tornam o sentido do canto. Em outras palavras, o canto se torna o próprio sentido através das qualidades vibratórias; mesmo se as palavras não são compreendidas, é suficiente a recepção das qualidades vibratórias.[...]

Cabe, ainda, a aproximação do trabalho de Thomas Richards.[11] Seu livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas* foi publicado no Brasil pela Editora Perspectiva em 2012. Também, as vindas constantes ao Brasil para demonstrações técnicas e artísticas e, ainda, para ministrar cursos, além das parcerias com pesquisadores brasileiros, tornam esta referência fonte viva do trabalho sobre a "Arte como Veículo".

Sobre a relação do canto no trabalho do Workcenter, pode-se acessar, também, um artigo da pesquisadora Tatiana Motta Lima publicado recentemente em um dossiê da *Revista Brasileira sobre Estudos da Presença*. Nele a autora:

> propõe explorar, no trabalho do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, as práticas baseadas nos cantos de tradição, a partir de uma relação estreita entre artesanias (modos de fazer) e modos de existência (ou de subjetivação). Problematiza-se ainda a relação entre tradição e investigação. A partir dessas relações, pergunta-se sobre que experiências e que competências – no dizer de Grotowski, Richards e Biagini – estão relacionadas a esses cantos e ao ato de cantá-los. O texto indaga, por fim, sobre a função dos cantos e o lugar do cantante.[12]

Da mesma autora, pode-se consultar o livro *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974*, publicado pela Editora Perspectiva no ano de 2012. Trata-se de um minucioso estudo bibliográfico com análises, indagações e reflexões que permitem um contato sutil e profundo com o trabalho de Grotowski.

OUTRAS PISTAS, OUTRAS VOZES

Já falei do ator Zygmunt Molik, do qual temos uma entrevista realizada por Giuliano Campo publicada no Brasil. Molik foi responsável inicialmente

---

[11] Thomas trabalhou com Grotowski a partir de 1985. Em 1986 participou da fundação do Workcenter of Jerzy Grotowski que após dez anos de trabalho passou a ser chamado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Atualmente Thomas coordena o Workcenter juntamente com Mario Biagini.

[12] Tatiana Motta Lima - "Cantem, pode acontecer alguma coisa": em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 220-240, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

pela condução de parte dos trabalhos vocais junto à companhia de Grotowski, por exemplo, o trabalho com os ressonadores. Posteriormente desenvolveu um trabalho próprio, o qual denominou "Alfabeto do corpo" que, entre outros objetivos, visava conciliar o corpo e a voz no processo de trabalho do ator.

Ainda sobre a voz, há um texto de dois outros colaboradores de Grotowski que apresenta uma breve reflexão: "The actors's voice: to listen". Trata-se de James Slowiak[13] e Jairo Cuesta[14] no livro intitulado *Jerzy Grotowski*, de 2007[15]. Neste texto do livro os autores refletem sobre a relação corpo-voz na perspectiva do trabalho de Grotowski, analisando aspectos como a respiração, os ressonadores etc.

Outra fonte é o dossiê *Presencia de Jerzy Grotowski*. Cuadernos de Picadero. Cuaderno no. 5 – Instituto Nacional del Teatro: marzo, 2005. Deste, destaco os artigos *Preguntas a Grotowski* e *Construyendo la partitura del actos* (conferências de Serge Ouaknine); *El ser del "Ser Otro" y la conformación del territorio escénico: El caso Grotowski* (Ricardo Sassone); *Mi Experiencia Grotowski* (Francisco Javier). Francisco Javier, por exemplo, afirma que "La voz y los resonadores están en el cuerpo; solamente conociendo y trabajando el cuerpo se puede dar vida a la partitura, que es el guión de las acciones, preparado y conocido por el actor por anticipado."

Para uma análise mais ampla pode-se consultar outro dossiê: *Revista Máscara*, año 3, Nos.11-12 enero 1993. Nesta revista temos, por exemplo, o texto de Zbigniew Osinski: "Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (1985)".

---

[13] James Slowiak colaborou com Jerzy Grotowski no "Objective Drama Program" da Universidade da Califórnia-Irvine e na Itália de 1983-1989.

[14] Jairo Cuesta colaborou com Jerzy Grotowski no Teatro das Fontes e no "Objective Drama Program" de 1976-1986.

[15] SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. Jerzy Grotowski / by James Slowiak e Jairo Cuesta (routledge performance practitioners). New York: Routledge, 2007.

REFERÊNCIAS

CAMPO, Giuliano. **Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik – O Legado de Jerży Grotowski**. Tradução de Julia Barros. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. *O treinamento do ator (1959-1962). IN*: **Em busca do Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1a edição, 1971. 2a. edição, 1976, pp. 84-126

GROTOWSKI, Jerzy. *O Treinamento do Ator (1966). in:* **Em busca do Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1a edição, 1971. 2a. edição, 1976, pp. 127-159.

GROTOWSKI, Jerzy. **A voz**: trata-se de uma conferência para os estagiários estrangeiros do Teatro-laboratório de Wroclaw (maio de 1969). *IN:* **O Teatro-laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba**; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas; o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012

Presencia de Jerzy Grotowski. Cuadernos de Picadero. Cuaderno no. 5 – Instituto Nacional del Teatro: marzo, 2005.

Revista Máscara, año 3, Nos.11-12 enero 1993.

Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski** / by James Slowiak e Jairo Cuesta (routledge performance practitioners). New York: Routledge, 2007.

TEMKINE, Raymonde. **Grotowski**. Lausanne: L'Age d'Homme: 1970 (Deuxième édition).

JERZY GROTOWSKI: IMPULSOS EMOCIONAIS E INSTINTIVOS PARA O TREINAMENTO DO ATOR NO "TEATRO FEITO AGORA"

FABIANA MONSALÚ[16]

> O que me importa é o que dá vida às palavras inanimadas do texto (...) o teatro é um ato engendrado por reações humanas e impulsos, por contato entre pessoas. É um ato ao mesmo tempo biológico e espiritual. GROTOWSKI, 1968, p. 58.

O teatro começa onde a literatura não é mais suficiente, quando um condensado de experiências humanas se mescla com mitos ainda atuais e quando o ator consegue ultrapassar os sentidos e os transforma por meio do material corporal. Grotowski proclama a recusa da ótica literária em benefício da ótica teatral e é o ator que constitui, no espetáculo, a matéria e a forma, a estrutura e o conteúdo, o alfa e o ômega da expressividade. Atrevo-me a dizer que o ator não pode ser chamado de intérprete, pois não há conteúdo do espetáculo sem sua presença guiada: seu corpo, sua voz e sua psique.

Ao entender o ator como "vital e uno" em sua presença, falo aqui da expressividade física levada aos limites extremos, reconhecendo a união daquilo que é espiritual e corpóreo. Aos extratos da espontaneidade, profundamente escondidos, Grotowski chama de processo de autopenetração do ator, o qual deve assumir, frequentemente, o caráter de excesso, isto é, que não se refere aos sentimentos comuns ou aos comportamentos cotidianos. Esse processo de desnudamento espiritual culmina num ato excepcional, intensificado e no limite, chegando aos campos de resistência.

Encontrar os campos de resistência do corpo do ator é uma maneira para que as mesmas sejam eliminadas, no que diz respeito às fontes de distúrbios, a fim de que permaneça dentro dele somente o que for criativo.

---

[16] Fabiana Monsalú é mestre em artes cênicas pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo, fundadora do Núcleo Adega de Teatro, no qual é diretora artística e atriz criadora.

Fica-me claro que é pela importância da herança cultural e dos primórdios da cultura de um povo, que se torna possível reconstruir a totalidade da personalidade psíquica e carnal do ator. Segundo Grotowski:

> Jung mostrou a persistência das situações humanas fundamentais profundamente enraizadas na psique (...) Nos ritos primitivos havia uma atmosfera de excitação psíquica. A palavra assumia um valor mágico, o corpo se esforçava para superar os limites naturais. A tribo toda profanava os tabus mantidos por leis rígidas na vida cotidiana. Os xamãs dirigiam as cerimônias, mas não eram "atores" observados pelo resto da tribo (...) Esse processo está gravado em nossa sensibilidade, mesmo se o esquecemos, o reprimimos ou o alteramos. (GROTOWSKI, 1963, p.11-12.)

Diante desta afirmação, posso dizer que atualmente é comum achar formas novas e estímulos que estejam enraizados no homem moderno, assim como a participação mística estava enraizada entre os primitivos. Enquanto Brecht distancia o espectador e desvia-o da emoção em benefício da reflexão, Grotowski lhe dá uma série de choques, desencadeando a imaginação coletiva graças a alusões e associações. Falo de uma cena que é construída por um ator "arquetipal", um xamã (como se refere Mark Olsen[17]), que subjuga e fascina o público, desconstruindo os estereótipos confortáveis da visão de mundo e lhe oferece uma criação artística.

Pensando nisso, no teatro contemporâneo o espectador torna-se um dos construtores da cena e já não há sentido um teatro que não seja a criação num espaço que se transforma num lugar afetivo pela presença viva da linguagem em seu aspecto puramente material e direto, corpo a corpo, formando um sonho em comum com os espectadores no real e no tangível.

Portanto, me parece que quebrar, de certa forma, com a solenidade intelectual da linguagem e usar os meios de que se dispõe para se operar eficazmente sobre a sensibilidade do espectador, tratando de outros territórios onde existem outras chaves potencializadoras, pode-se criar um espaço onde a pressão dos sentidos pode afetar a mente e onde a velocidade e os estímulos que recebe tanto o espectador quanto o ator, faz superar a reação intelectual. Assim, entramos num território em que a emoção e as sensações chegam antes – sempre antes.

Grotowski pretende um corpo que volte a ser o lugar de todas as possibilidades, lutando contra as atrofias e os bloqueios advindos de séculos de separação entre o físico e o mental. Então, não estamos falando da pulsão de vida que deve ser gerada em cena? De comunicação e afetação de indivíduos e entre indivíduos vivos num local presente? Pois é disso que estamos tratando. Entre o combate de linguagens e a inserção da tecnologia na cena contemporânea, há ainda um lugar de resistência, um lugar do entre; da velocidade, da tormenta e da organicidade que se efetiva no ator, que é tempo e espaço.

O corpo integral serve igualmente de base para a palavra numa total organicidade. Quando ele adquire essa organicidade que nasce do centro do corpo – localizado no celíaco – o ator se transforma em sagrado e o palco em um altar, onde oferece os transes de seu corpo e a nudez de sua alma, já que, ao lado da personagem ele revela o que tem de mais íntimo, confessando sua autêntica natureza. É um processo de autopenetração, de excesso, no qual o ator afeta ao mesmo tempo em que é afetado. Sem essa via de mão dupla não é possível chegar à criação profunda.

Ao eliminar as resistências do organismo, seus impulsos internos se tornam reação externa. O impulso e a ação são coexistentes – o corpo se esvai e se vê apenas uma série de impulsos visíveis. Pode-se dizer que se trata de um teatro ritual e espiritual, no qual o ator é elevado ao extremo. Remeto a Grotowski, para falar do ator de hoje que é um ser esférico e que não descarta, mas agrega e dialoga com a polifonia da cena.

Porém, já não há a repetição de signos como nas técnicas formais do teatro, ao contrário, há a subtração, procurando a sua destilação, eliminando aqueles elementos comuns do comportamento natural, que obscurecem o impulso genuíno. O teatro torna-se um lugar de provocação. Essa provocação se reflete na respiração, no corpo, nos impulsos interiores do organismo humano. É um desafio ao tabu, uma transgressão que causa choque, arranca a máscara social e permite que o ator se ofereça desnudado a algo que é impossível definir, mas que contém Eros. O ator renasce, não apenas como ator, mas como ser social cheio de questionamentos, incertezas e coloca em xeque o que tem de melhor e de pior no ato da criação artística.

---

[17] Em seu livro "As máscaras mutáveis do Buda dourado, a dimensão espiritural da interpretação teatral", o autor se refere ao ator como um xamã, como o primeiro ator das tribos, portadores de máscaras e que possuía grande aptidão corporal.

Durante muito tempo, as pesquisas de Grotowski foram concentradas no que seria o teatro ritual, porém ao longo de vários experimentos apenas se chegou a resultados não suficientes. Isso contribuiu para que gradualmente se fosse deixando a manipulação do espectador – no sentido de como se poderia provocá-lo – e começou-se uma concentração acerca da arte do ator. Foram iniciadas pesquisas sobre as possibilidades do ator criador, que se estenderam para o âmbito das reações humanas orgânicas, para então estruturá-las.

Assim como os atores de Grotowski, é preciso que nossos atores pesquisadores continuem buscando uma situação que não pressuponha a imitação da vida e, sequer, um esforço para criar uma realidade da fantasia, da imitação. É preciso procurar ser capaz de obter a reação humana real e orgânica – algo que esteja atrelado ao "aqui e agora".

Neste momento é de extrema importância recordar os treinamentos desenvolvidos pelos atores de Grotowski, assim como o conceito de como a vida atravessa o teatro, já que o ator não deve atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência, como se os analisasse com seu corpo e sua voz. Ele deve reencontrar os impulsos que fluem do interior de seu corpo e com plena clareza guiá-los em direção a certo ponto, que é indispensável num espetáculo.

Reportando-me a Antonin Artaud, "o ator deve conhecer seu corpo como um acupunturista" e a partir de então ele poderá encontrar seus pontos de tensão para se reinventar através de seus fluxos orgânicos vitais. Portanto, "romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro" (ARTAUD, 1985, p. 22).

O ator de que falo, torna-se um fenômeno, no "aqui e agora" (Tchu Kun, como dizem os filósofos taoistas), pois no espaço cênico já não se trata de uma história qualquer, ou uma simples criação. Trata-se do tempo presente, de algo orgânico que nasce de uma reação primária. Como diz Grotowski:

> A organicidade é viver em acordo com as leis naturais, mas isto a um nível primário. O nosso corpo é um animal, não se deve esquecer. Não digo: somos animais, digo: nosso corpo é um animal. Então a organicidade está ligada ao aspecto criança. A criança é quase sempre orgânica. A organicidade é algo que se tem mais quando se é jovem e menos quando se envelhece. Evidentemente é possível prolongar a vida de organicidade lutando contra o hábito, contra o alienamento da vida cotidiana, quebrando, eliminando os clichês de comportamento e antes da reação complexa, retornando à reação primária. (GROTOWSKI, 1987, p. 102.)

Ele define como organicidade (1987) a potência de uma corrente de impulsos que surge dentro do ator e que se exterioriza com a realização de ações precisas. Antes dessas ações existem os impulsos secretos e difíceis de identificar e que só se tornam visíveis quando se transformam em pequenas ações. Antes de trabalhar essas ações é o impulso que as empurra de dentro do corpo. Se uma ação física não está precedida de um impulso, ela se converte em algo convencional. Esses impulsos são como pequenos morfemas da interpretação, ou seja, uma pequena porção, a medida de algo e a medida de base da interpretação. Então, constata-se que são esses impulsos os prolongadores das ações.

Observa-se uma diferença significativa entre Stanislavski e Grotowski no que diz respeito às ações físicas. Para o primeiro, elas se encontram localizadas nas extremidades do corpo, como nos olhos e no rosto. Grotowski subverte essa ideia, pois o ator precisa buscar um poder essencial, já que os impulsos de vida estão enraizados dentro do corpo que depois se estendem para fora.

O ator deve trabalhar as ações físicas numa corrente básica de vida e não por meio das ações cotidianas. Nessa corrente básica de vida, os impulsos são de grande importância. Existe uma definição delicada e precisa de Grotowski: "(...) a ação é algo mais, porque nasce do interno do corpo, está radicada na coluna vertebral e habita o corpo" (1988). [18]

---

[18] Grotowski, Jerzy. Palestra In: Festival de Teatro Santo Arcangelo. Itália.

Grotowski, ao se propor a dar continuidade às pesquisas de Stanislávski, tentou distinguir as ações físicas da atividade, movimento e gesto em diversas conferências. Tanto para ele quanto para Decroux, a ação parte da coluna vertebral, do tronco. Ela não é algo de periférico, mas de essencial. Portanto, a ação parte do eixo central do corpo.

Mesmo diante de proposições metodológicas tão valiosas, Grotowski, durante o encontro no festival da América Latina, publicou um texto[19] no qual afirma ser um erro considerar que possa existir uma preparação, uma introdução à criação (1972, p. 200).

Essa afirmação torna-se coerente quanto aos exercícios *sui generis*, de uma espécie de ginástica criativa. É fato que um treinamento não possui sentido algum se seus exercícios não forem superados e se junto com eles não se realizar a única coisa essencial: a ação criativa e o ato humano em que o ator vá além dele.

No processo de treinamento (Em busca de um corpo híbrido por meio da corporeidade animal) desenvolvido durante a criação do espetáculo *A Casa de Bernarda Alba* com o Núcleo Adega de Teatro, dirigido por mim, ao analisar o desempenho dos atores, verifica-se que as dificuldades encontradas se davam de maneira diferente para cada um deles, já que os exercícios propostos só ganharam valor quando cada um conseguiu se basear nos elementos que lhes eram necessários.

O treinamento no trabalho do ator não deve servir apenas para que se obtenha a consciência do corpo, mas para que se adquira a capacidade de não ser destacado dele. Não é necessário saber como fazer, mas como não hesitar frente ao desafio quando é necessário fazer aquilo que é desconhecido. O corpo é a vida do ator e nele são inscritas todas suas experiências.

Quando um ator se esforça para se lembrar de momentos importantes de sua vida – tal como muitas vezes lhe é solicitado no teatro – o corpo-vida – termo utilizado por Grotowski – permanece como morto, em letargia. Ainda que ele se mova ou fale, nada acontece. As recordações permanecem no plano conceitual. Assim afirma:

> (...) se permitirem que seu corpo procure o que é intimo ele procura: ao procurar, eu toco alguém, seguro a respiração, algo se detém dentro de mim e nisso há sempre o encontro, sempre o outro... então aparece aquilo que chamamos de impulsos. Não é possível formulá-lo com palavras. Quando digo corpo, digo vida, digo eu mesmo, digo você inteiro. (GROTOWSKI, 2007, p. 206.)

Como se pode compreender, o corpo-vida é um ato de comunhão em que toda a nossa natureza se desperta. O teatro é um lugar em que o ato e os testemunhos dados pelo ser humano serão concretos e corpóreos. É um lugar de encontro, de ser desarmado, de não ter medo um do outro. Segundo Grotowski, é necessário dar-se conta de que nosso corpo é nossa vida e nele estão inscritas todas as experiências: na pele e embaixo dela, desde a infância até a idade madura e, ainda, talvez desde antes da infância e desde o nascimento de uma geração. O corpo em vida é algo palpável. É o retorno ao corpo–vida e exige desarmamento, desnudamento, sinceridade.

O ator, segundo Grotowski, absorve a personagem, repensa-a e engloba-a em uma projeção de sua própria personalidade. Ele cria uma partitura de texto mais subtexto (associações, estímulos, processos psicofísicos, fixação de signos) e entra em contato com as criações dos outros atores que absorvem suas personagens e também exprimem sua personalidade.

O treinamento atoral no século 20 se sedimenta como o lugar onde o trabalho sobre si mesmo se efetiva. As inquietações a respeito do papel social do ator e seu processo de criação fundamentam-se no encontro do humano. De Stanislavski, o qual Grotowski diz ter sido aquele que havia levantado os problemas técnicos do ator, mas que era conveniente darlhes outras soluções, Eugenio Barba[20] – seu discípulo – guardou, sobretudo, a importância de um modo de vida, de uma disciplina na qual a ética é primordial:

---

[19] O texto foi publicado pela primeira vez em polonês, em Diálogo n. 10, 1972. A versão francesa "Ce qui fut"foi publicada em brochura Jour Saint et autres textes, Festival d'Autonme à Paris, 1973, Gallimard, 1974.

[20] Eugenio Barba fundou o Odin Theatre (onde também é diretor desde 1964), após participar durante três anos do Teatro das 13 filas, fundado por Grotowski em Opole (1960-1963).

> Só se pode preparar uma nova vida nas catacumbas. Eis o lugar daqueles que, em nosso tempo, procuram um engajamento espiritual e não temem um confronto difícil. Isso pressupõe coragem: a maior parte das pessoas não tem necessidade de nós. O seu trabalho é uma forma de mediação social sobre você mesmo, sobre sua condição de homem numa sociedade e sobre os fenômenos que o tocam no mais profundo de seu ser através das experiências de nosso tempo. (...) Cada representação nesse teatro precário deve ser uma possibilidade de atingir a você mesmo. Se ser ator significa isso para você, então um novo teatro vai nascer, uma nova técnica. Uma relação nova se estabelecerá entre você e os homens que veem vê-lo à noite, porque eles precisam de você. (BARBA, 1967, pp. 77-79.)

Diante de tantas mudanças, não é mais suficiente dizer ao espectador: reflita, mude, faça o mundo mudar. Cabe ao ator renovar sua atitude em relação à vida. Determinar uma nova abordagem de sua arte; oferecer seu conhecimento e sua própria transformação pessoal. Falo da criação de um espaço onde o espectador se entregue também, sabendo que já faz parte do acontecimento artístico, que está dentro de uma realidade paralela, real, bela e até mesmo delirante, mas absolutamente de verdade. Falo de um teatro que crie, a partir do ator, uma sensibilidade coletiva. Por isso, o teatro é um ofício que impõe exigências tais que somente alguns poucos persistem nele.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *A arte e a morte*. Coleção memória do abismo 05. Trad. Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

______________. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBA, Eugenio. *A Ficção da Dualidade*. Trad. de Toni Cots [S.I. s.n.], 1990.

______________. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

______________. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1999.

______________. *A Canoa de Papel: Tratado sobre a antropologia teatral*. Trad. Patricia Alves Braga. Brasilia: Editora Dulcina: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERTHOZ, Alain. *Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente – As raízes das ciências do conhecimento*, Collège de France. Aula inaugural de 28 de janeiro de 1993. Trad. Maria Ângela Casellato. Bauru: EDUSC – Editora Universidade Sagrado Coração, 1999.

BROOK, Peter. *O ato de incorporar*. Trad. Maria José Pimenta. Cadernos do Teatro n. 132, publicação do Teatro O Tablado. Rio de Janeiro, 1993.

___________. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANÇADO, Juracy Campos L. *Do-In, Livro dos primeiros socorros*. Rio de Janeiro: Ground, 1981.

CONSTANTIN, Stanislávski. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

___________. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

___________. *A criação do papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

________________________. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

DAMÁSIO, Antônio Rosa. *"O Erro de Descartes; Emoção, razão e o cérebro humano"*. Trad. de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1996.

ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas de êxtase*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

MERLEAU-PONTY. *A Fenomenologia da percepção.* Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2° edição. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível.* São Paulo: BECA Produções Culturais, 2001.

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda dourado.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

OSÓRIO, Eduardo. *A corporeidade animal na construção do corpo cênico.* Tese de doutorado; IA – Unicamp. Campinas, 2004.

O TRABALHO DE ZYGMUNT MOLIK SOBRE O CORPO E SOBRE A VOZ[21]

Giuliano Campo[22]

Trad.: Joice Aglae Brondani[23]

Zygmunt Molik (4 de abril de 1930, Cracovia – 6 de junho de 2010, Wroclaw), é uma das figuras mais relevantes do teatro do final do século 20 e do início do novo milênio; para mim também um mestre e um amigo. Esta transcrição incompleta de uma simples intervenção que desenvolvi durante uma conferência à "Sapienza"[24] *de Roma, que apresenta brevemente um dos resultados do trabalho que tínhamos desenvolvido juntos durante vários anos, o livro/DVD publicado pela Routledge com o título* Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski[25] *é dedicado à sua memória. Zygmunt veio a falecer poucos dias após o lançamento do livro.*

---

[21] Transcrição parcial da intervenção realizada no dia 28/10/2009 na Università "La Sapienza" di Roma na jornada sobre "Influenze dell'insegnamento di un Maestro/Influências dos ensinamentos de um Mestre", dentro do evento "Grotowski all'Universitá di Roma/Grotowski à Universidade de Roma", organizado por Luisa Tinti.

[22] Ator, diretor e pedagogo. Doutor pelas Universidades de Roma e Paris, com a tese sobre a filósofa Simone Weil (2006). Segue desde 2006 o British Grotowski Project na Universidade do Kent- Inglaterra. Desde 2010 é professor em Drama, na Universidade de Ulster – Derry – Irlanda do Norte. Em 2003 se torna presidente e fundador da companhia teatral de pesquisa Ypnos, de Roma e do laboratório permanente "Verso La Cultura Attiva". Em colaboração com Zygmunt Molik, primeiro ator e mestre de voz do Teatro-laboratório de Jerzy Grotowski, realizou uma pesquisa de anos, a qual resultou no livro-DVD "Trabalho de Voz e Corpo de Zygmund Molik – O Legado de Jerzy Grotowski", lançado no Brasil pela É Realizações: 2012.

[23] Pós doutoranda em Máscaras femininas da Commedia dell'Arte (UNITO-ITA), PRODOC-CAPES no PPGArtes-UFU/MG (2011-2014). Doutora pelo PPGAC-UFBA (intercâmbio com Universitá di Roma Tre e Scuola Sperimentale del'Attore-ITA (2010)). Mestre pelo PPGAC-UFBA (intercâmbio com Université Paris X (2006)); Fundadora da Cia Buffa de Teatro (BRA - 1998-) e da Bottega Buffa CircoVacanti (ITA – 2010-). Atriz e Diretora Teatral. Idealizadora do projeto de pesquisa "Teatro-Máscara-Ritual" (2010-).

[24] Nota da tradutora: Università Sapienza di Roma.

[25] O livro "Trabalho de Voz e Corpo de Zygmund Molik – O Legado de Jerzy Grotowski" foi lançado no Brasil pela É Realizações, em 2012.

Primeiro gostaria de dizer que esse livro foi feito juntamente com Zygmunt Molik, e como Zygmunt não pode estar aqui para fazer essa intervenção, estou muito feliz em estar aqui apresentando-o.

Quem é Molik? Conhecem-no todos, provavelmente, mas queria apenas recordar que Zygmund Molik foi um dos fundadores do Teatr Laboratorium, a companhia dirigida por Jerzy Grotowski, e o ator principal de todas as suas produções, até em que ele mesmo decide se afastar, em 1962, tirando umas férias, como ele diz, devido ao super trabalho, sobretudo físico, ao qual os membros da companhia eram submetidos, seja pela natureza da pesquisa de Grotowski, seja pela demanda de tempo do governo polaco que os constringia a uma quantidade e uma intensidade extraordinária de apresentações. Essas férias, as quais duraram alguns anos, começaram ao mesmo tempo em que o seu grande sucesso como protagonista do espetáculo *Akropolis*, e foi trabalhar como ator nos teatros "normais" de Cracovia.

Molik mantém sempre estreitas relações com o Teatr Laboratorium, porém, foi naquele momento que os papéis principais das produções foram pegos por outros atores como Cynkutis, no caso do *Doctor Faustus* de Marlowe, e Cieślak para o *Il Principe Constante* de Calderon-Slowacki. Enquanto que a última produção, *Apocalypsis Cum Figuris*, foi um verdadeiro trabalho coletivo, no qual não podia ter um ator principal.

Além de ter sido o primeiro ator de todas as produções até *Akropolis*, Molik era, também, o membro mais antigo da companhia e o único com experiências teatrais profissionais na carreira. Era, até mesmo, mais preparado que Grotowski; na companhia eram todos muito jovens, porém Molik era o único que tinha adquirido anteriormente alguma competência. Com isso, desenvolve também uma função de professor, em específico, de professor de voz dentro do grupo, e foi desse modo que iniciou a se especializar dentro das técnicas da voz.

Tal livro foi publicado junto com um DVD, o qual contém três filmes e uma galeria de fotos com imagens muito raras que percorrem todo o trabalho de Molik: de produções que antecedem o seu trabalho com a companhia de Grotowski, até as atividades que acompanharam o seu trabalho de guia no período parateatral e nas fases sucessivas. O livro é resultado de um trabalho que eu desenvolvi com Molik ao longo dos últimos anos e que acompanhou o meu papel de Research Associate pelo British Grotowski Project dentro da Universidade de Kent, em Canterbury, Inglaterra.

O texto foi construído sobre diversos níveis e, de fato, é direcionado a uma variedade muito grande de leitores, porque entre as nossas intenções não se quis construir alguma coisa exclusivamente acadêmica, para passar informações somente aos estudiosos, estudantes e pesquisadores, mas tínhamos, ao contrário, pensado e operado com um espírito de divulgação a respeito do trabalho que Molik desenvolveu em todos estes ano e aos resultados obtidos. Tem um nível historiográfico de testemunho e diz respeito ao meu próprio aprendizado. Isto em si não seria interessante. O ponto é entender que o trabalho de Molik foi sempre, como ele mesmo diz, do tipo xamânico, sendo assim, baseado sobre uma relação direta com o aluno. Do modo como foi construído o livro, foi decidido evidenciar, de algum modo, essa relação com a intenção de possibilitar ao leitor ideal se colocar em meu lugar, percorrer as várias etapas deste aprendizado.

Depois tem, naturalmente, uma análise um pouco mais técnica do método; refiro-me ao núcleo central do método de trabalho de Molik, que é o *Body Alphabet*/Alfabeto Corpóreo. Ainda, tem o aspecto editorial, a saber, uma questão de linguagem. Deve-se considerar o fato de que o livro foi feito em inglês, mas em um inglês um pouco estranho, porque é em um inglês falado, e é um inglês utilizado como sistema de comunicação entre um polaco e um italiano, para um público internacional. Um inglês que não é inglês, é outra língua – ao menos para os ingleses –, é qualquer coisa de muito estranho, uma linguagem internacional que tem como único objetivo aquele de comunicar o essencial e de poder difundir as informações para um público internacional, o mais abrangente possível.

Uma intenção divulgativa, mas também, o que me levou à criação do primeiro dos três filmes contidos no DVD anexo ao livro. O filme *Zygmunt Molik's Body Alphabet* não é um filme bonito, diria até mesmo que é mal feito. Tem como único objetivo mostrar, documentar e, de algum modo, preservar as ações deste particular e precioso *training*. Foi feito de um modo um pouco aventureiro, gravado em uma casa, com outro aluno de Zygmunt Molik, Jorge Parente, um ator português que vive em Paris indicado pelo próprio Molik. Pedi a Jorge que alugasse uma sala para que fosse registrado o material e, naturalmente, quando cheguei a Paris e o encontrei, constatei que ele não a tinha alugado. Estava com um técnico da universidade, estava sem dinheiro, não tínhamos meios, nem mesmo spots de 500 ou alguma coisa de similar, tínhamos, então, à nossa disposição, poucas horas de luz solar, e desse modo fomos andando até a casa de Jorge, um kitnet de 4m x 2m na periferia de Paris, e começamos a trabalhar. Tivemos que fazer uma sessão de aquecimento antes, depois sobre a construção geral da obra e, enfim, fizemos as gravações. O técnico e eu fizemos a edição durante a noite e no outro dia mostramos a Zygmund, que estava em Paris naquele período. O resultado é a gravação de uma sessão individual do sistema de trabalho inventado por Molik, o qual se chama *Body Alphabet* (Alfabeto Corpóreo). Voces verão um ator que mostra estas ações físicas uma depois da outra, depois verão o ator que começa uma improvisação física em conformidade a estas ações e, posteriormente, verão uma sua *performance* final que é constituída da improvisação que une as ações físicas àquelas vocais, abrindo a voz. Todas estas ações, de fato, são concebidas com o único objetivo de abrir a voz. No final tem alguns comentários de Molik, que observa a filmagem deste trabalho.

Este é o primeiro filme e ilustra a técnica utilizada por um ator que trabalha sozinho. Os outros dois filmes que são publicados junto com o livro dizem respeito ao trabalho de Molik com estudantes em grupos. São filmes muito bonitos, ao contrário do meu, mas se vistos separadamente e sem nenhuma preparação não ajudam a compreender muito da técnica de Molik. A importância deles está no fato de que mostram o trabalho de Molik com grupos de pessoas e, realmente, o trabalho de Molik é, normalmente, direcionado a um grupo de pessoas que trabalham individualmente, mas em conjunto, em sessões comuns. Os filmes são *Acting Therapy*, de 1976, e *Dyrygent*, de 2006. Lendo o livro e vendo e comparando estes filmes, no final, o leitor poderá ter uma ideia um pouco mais precisa, não somente do desenho geral e dos princípios do trabalho, mas, também, das técnicas que são utilizadas.

Acting Therapy é um filme importante, montado em seu tempo pelo próprio Molik. Estou muito feliz em finalmente publicá-lo, porque é o único

testemunho filmado que temos do trabalho do grupo histórico do Teatr Laboratorium no período parateatral. Além do trabalho de Zygmund, que opera sobre um aluno e libera sua voz, são mostrados fragmentos do trabalho de Rena Mirecka, a qual guia e improvisa sobre os exercícios plásticos, por ela criados (os quais ficaram famosos através de Ryszard Cieślak graças, também, ao filme seminal de Torgeir Wethal do Odin Teatret), e – o que é ainda mais raro – de Antoni Jahołkowski e Stanisław Scierski, que agiam numa sessão parateatral, todos na histórica sala de Wrocław, hoje sede do Grotowski Institut. São fragmentos, mas é o único documento filmado que temos do parateatro, guiado pelo núcleo originário da companhia.

Dyrygent (Diretor de Orquestra) é um filme de arte que registra uma sessão recente de "Voice and Body" ("voz e corpo" é o nome dado por Zygmunt ao *workshop* desta natureza). Vê-se Molik empenhado com um grupo de alunos trabalhando na fazenda Brzezinka, sede histórica do Teatr Laboratorium, no tempo do parateatro.

O conceito de abrir a voz é muito complexo, o resultado do trabalho é simples, mas depende de uma longa e complexa pesquisa prática, a qual não é fácil definir em palavras. O termo complexidade é um termo que Molik particularmente ama. Não se trata de lições de canto, evidentemente, isto não tem nada a ver com o canto. Não se parte da voz, é um trabalho que se faz, nem mesmo sobre o corpo, mas através do corpo. Toca alguns pontos do corpo permitindo-o viver uma dimensão desconhecida. Trata-se de uma prática que dura alguns dias. A passagem sucessiva é uma montagem independente, autônoma dos participantes. Falo de participantes porque, geralmente, não se tratam nem de atores, nem de estudantes de teatro, mas de pessoas diversas e idades diferentes, com um interesse particular em provar uma experiência dessa natureza. Apenas nos dois últimos dias o elemento da voz entra e é ali que se esclarece de que modo o trabalho pode funcionar para liberá-la.

É interessante confrontar o trabalho com os grupos dos alunos-participantes dos dois filmes, realizado em tempos e circunstâncias diferentes. Confrontando o filme francês de 1976 com aquele polaco de 2006, vê-se que os grupos vêm de experiências bem distantes entre eles mesmos, por cultura geracional, por razões geográficas e de biografias pessoais, não obstante trabalham sobre um método que é muito próximo, pode-se perceber que, no final, o resultado é, de qualquer modo, certo para todos. Trata-se de um método que não é científico, mas que trabalha como se utilizasse um sistema científico. A diferença é dada pelas irredutíveis variedades das experiências pessoais no encontro de Molik com as pessoas com quem trabalha. O trabalho é objetivo, no sentido que Molik, sobre a base das suas experiências durante anos pode analisar, construir e aplicar ações que permitem tocar pontos precisos no corpo que, segundo as circunstâncias e os diversos grãos de eficácia, funcionam para quem quer que seja, e permitem abrir a voz.

Para compreender o que é este e outros termos usados por Molik realmente significam é necessário levar em conta aquela espécie de materialismo provocatório que Molik sempre amou usar, e que na verdade é, na minha opinião, muito útil para uma compreensão, ao menos do fenômeno teatral, sobretudo no século 20. Molik diz, por exemplo: "Abrir a voz, quer dizer abrir a laringe". A voz é usada como um "veículo" (a expressão "Voz como Veículo" foi cunhada por Molik já no início das suas pesquisas) para o relaxamento das energias criativas do ator. Quando, depois, fala de verticalidade, se refere à direção que deve ser tomada pela energia, a qual parte dos pés e sobe, chega em cima, se concentra na base da coluna vertebral e vai até a cabeça, envolvendo a respiração.

Todo este trabalho, nas sessões de "*Voice and Body*", depois do final da terceira fase, que é aquela da improvisação com a voz com o corpo empenhado livremente nas figuras do Alfabeto Corpóreo, termina com uma sobreposição de um texto ou de uma canção à partitura vocal e àquela física que se construiu na sequência das sucessivas improvisações físicas livres. Estou falando de coisas muito concretas, da sobreposição de um texto, de uma canção sobre improvisação vocal e da sua aplicação sobre improvisações corpóreas e partituras físicas. Neste ponto, aquele que guia o laboratório pode intervir individualmente sobre alguns alunos, se há algum problema particular. Não são sempre as mesmas ações do Alfabeto Corpóreo que funcionam para todos, mas a prática de todas estas ações, uma vez que foram aprendidas, repetidas por muitas horas, associadas livremente em sequências de improvisações pessoais, leva a essa abertura da laringe, da voz.

Se há perguntas... Isso não é uma conferência, estou falando improvisadamente, então podemos dialogar.

ROBERTO CIANCARELLI: A voz que parte da base da coluna vertebral, o que significa?

GC: É Molik que fala isso. Quer dizer que é necessária a consciência de um ponto de apoio para a voz, e aquele ponto de apoio está na base da coluna. É um modo de traduzir uma ideia, uma experiência, em um correlativo objetivo, isto é, em uma imagem clara e eficaz. Ele diz que a voz começa a trabalhar na parte baixa da espinha dorsal e, de fato, os exercícios trabalham todos sobre a coluna vertebral. Diria ainda mais, a voz, o respiro, partem dos pés. Eu, durante a elaboração do livro, quis simplesmente seguir e me ater ao seu percurso, ao seu trabalho, então não me aventurei em fazer análises teóricas de nenhum tipo. Na prática se relaciona a voz e o corpo, todos os trabalhos são sobre relação, mesmo utilizando a imaginação, no momento que, em certo ponto, aventura-se naquilo que Molik chama o "território do desconhecido". Pouco a pouco tem um mundo que se abre diante de ti e que tu não conhecias. Alguém disse que a pesquisa de Grotowski e de seus colaboradores tem como objeto de investigação não alguma coisa que se conhece, de que se faz referência e que se aprofunda, mas alguma coisa que não se conhece em nada. Este é o momento criativo, é uma criatividade que não é fundada sobre uma montagem de coisas que se conhece, como grande parte da arte, sobretudo contemporânea, mas das descobertas ou das visões de alguma coisa que não se conhece. É um momento chave do trabalho, toca o essencial. Acontece que, em certo momento, entra-se em um território completamente desconhecido e aparece o teu mundo, que é muito concreto. É a voz o instrumento que te permite entrar neste mundo desconhecido e é ali que se vive em uma dimensão diversa e surge aquilo que Molik chama Vida, a vida com V maiúscula: a Vida Orgânica.

A ARTE DO ATOR E A POSSESSÃO: OS ESTADOS ALTERADOS DE CONSCIÊNCIA (ASC) NAS SUAS INTER-RELAÇÕES COM O TEATRO

GIULIANO CAMPO[26]
TRADUÇÃO: JOICE AGLAE BRONDANI[27]

Este estudo nasce de meu interesse específico no transe e os estados alterados de consciência, e a utilização desses no âmbito teatral, pela via à qual Jerzy Grotowski chamava de "*tecniche personali*/técnicas pessoais", isto é, aqueles instrumentos de conhecimento prático e aqueles princípios que o *performer*, compreendido no sentido grotowskiano, então, não estritamente teatral, utiliza para o desenvolvimento harmônico e de conhecimento de si mesmo[28].

---

[26] Ator, diretor e pedagogo. Doutor pelas Universidades de Roma e Paris, com a tese sobre a filósofa Simone Weil (2006). Segue desde 2006 o British Grotowski Project na Universidade do Kent- Inglaterra. Desde 2010 é professor em Drama, na Universidade de Ulster – Derry – Irlanda do Norte. Em 2003 se torna presidente e fundador da companhia teatral de pesquisa Ypnos, de Roma e do laboratório permanente "Verso La Cultura Attiva". Em colaboração com Zygmunt Molik, primeiro ator e mestre de voz do Teatro-laboratório de Jerzy Grotowski, realizou uma pesquisa de anos, a qual resultou no livro-DVD "Trabalho de Voz e Corpo de Zygmund Molik – O Legado de Jerzy Grotowski", lançado no Brasil pela É Realizações: 2012.

[27] Professora colaboradora no PPGA-UFU/PRODOC-CAPES (2001-2014). Doutora (2010 -intercâmbio Università di Roma Tre e Scuola Sperimentale del'Attore-I-TA); Mestre (2006 - intercâmbio Université Paris X - FRA), ambos pelo PPGAC-UFBA. Fundadora da Cia Buffa de Teatro (1998-) e Bottega Buffa CircoVacanti (2010-). Atriz e Diretora Teatral. Idealizadora do projeto de pesquisa e intercâmbio cultural "Teatro-Máscara-Ritual" (2010-). Dirige e atua em espetáculos teatrais, ministra conferências e cursos no Brasil e no Exterior (Itália, França, Portugal, Luxembourg).

[28] Os textos de referência dos quais se parte para compreender a orientação de Grotowski sobre o tema, são as lições do romance de 1982 intituladas "Técnicas Originárias do Ator (cujo título, na realidade, devia ser somente "Técnicas Originárias"), infelizmente, incompleto e ainda não publicadas, são, em parte, o resultado dos anos de pesquisa do grupo internacional de Teatro das Fontes, guiado pelo próprio Grotowski e o seu texto *Il performer* (publicado em *Teatro e Storia,* n.1, 1988, p. 165-169). O interesse de Grotowski pelo transe é, de um lado, um fio condutor de toda a sua obra e prática, das quais, inumeráveis traços se disseminou. Sobre a terminologia grotowskiana de "Técnica 1" e Técnica 2", por "Técnica 1" se entende o artesão teatral e, por "Técnica 2", um

NOTA METODOLÓGICA

Antes de adentrar na análise e na definição do estado de possessão, dos estados alterados de consciência e de sua possível relação com a arte do ator, creio que seja interessante falar das razões pelas quais se acredita ser útil, hoje, um estudo sobre tais argumentos, os quais parecem apaixonar, há alguns anos, um número sempre maior de pesquisadores do mundo do teatro e capaz de estimular uma vasta produção de artigos, ensaios, novas iniciativas editoriais especializadas e de incentivar simpósios internacionais, conferências e experimentos da parte dos operadores setoriais[29].

---

específico trabalho de ator sobre si mesmo, sobre as forças psíquicas para a superação da subjetividade - ler Eugenio Barba "A terra de cinzas e diamantes. O meu aprendizado em Polônia"(Milano: Ubulibri, 2004, p.64). Ler, também, a análise desenvolvida sobre diversas versões de textos grotowskianos, também menos conhecidos e raros, com particular referência aos exercícios sobre o transe praticado com Cieslak durante a preparação do *Principe Constante*, realizada por Franco Ruffini em *La Stanza Vuota. Uno Studio sul Libro di Jerzy Grotowski*, publicada em *Teatro e Storia*, Anais 5-6 XIII-XIV (1998-1999). O trabalho de Grotowski sobre o transe, e mais especificamente sobre o transe de possessão, é seguido nos anos do Workcenter em Pontedera, em colaboração com Maud Robart e com Thomas Richards e os outros alunos, com uma particular atenção as práticas Haitianas do Vodu, os cantos vibratórios e caminhadas rituais, como aquela conectada com o ritmo e a dança Yanvalou, a qual opera, diretamente, sobre a espinha dorsal para modificar e modelar os diversos estados de consciência. Para os resultados desse tipo de trabalho centrado sobre a atenção e a consciência, Grotowski preferia falar de estados expandidos de consciência. Outros textos grotowskiano relevantes para o argumento que será tratado, estão na conferência *Teatro e Ritualel* de 1968, publicada em *Il Teatro Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969.* Textos e materiais di J. Grotowski e L. Flaszen, com um escrito de Eugenio Barba, organizado por Ludwig Flaszen e Carla Pollastrelli, com a colaboração de Renata Molinari - Pontedera, Fondazione Pontedera de Teatro, 2001, e Gabriele Vacis (2002) *Awarness. Dieci giorni con Grotowski*/ Dez dias com Grotowski. Milano: Rizzoli. Para uma visão geral, mas muito cuidadosa das várias posturas sobre o argumento, à luz de vários interventos de Grotowski ao longo dos anos, ler Marco De Marinis (2007), *La Ricerca sul Rituale nel lavoro di Grotowski* / A pesquisa sobre o Ritual no trabalho de Grotowski, em *Teatro e Storia,* Vol. 28, pp. 203-233.

[29] Um estudo das mais recentes publicações que investigam as relações entre espiritualidade, compreendida como experiência e senso interior, e a reconfiguração das conexões entre mente, corpo e espírito nas tradições modernas ocidentais, com uma atenção às pesquisas neurológicas e aos estudos culturais sobre rituais e espiritualidade, se encontra em Donnalee Dox, *Spiritual Logic from Ritual Bodies* (2012), em *Religion, Theatre and Performance.* London: Routledge, p.42-62.

As últimas duas gerações de estudiosos do teatro se encontram com o dever de questionarem novamente e, tomando outra vez a atitude dos fundadores das teorias do século 20, sobre questões fundamentais que dizem respeito à origem e à função do teatro.

O objeto de pesquisa não é mais, então, o texto dramático, ou o espetáculo que foi o centro da embriaguez disciplinar dos anos 1970 e 1980, mas a *performance*, ou melhor, mais recentemente, o *performer*, os mecanismos concretos da sua atividade e o seu funcionamento interno.

A diferença entre os estudos sobre a *performance* de origem anglo-saxônica e os estudos de origem europeia sobre *performer* é essencial, entretanto, já percebido por todos os maestros fundadores da arte do ator do século 20, pouco explorada no âmbito acadêmico.

O problema é colocado mesmo em âmbito lexical, dado que os termos ingleses *Performer*, *Performative*, *Performance*, *Performed*, *Performing Arts* são dificilmente traduzíveis nas outras línguas, as quais deveram utilizar dos neologismos, dos quais eu, aqui, farei uso[30].

No âmbito dos estudos sobre *Performing Arts* nasceram os estudos sobre a *performance*, que (segundo Schechner) é, substancialmente, alguma coisa feita com o propósito de ser vista – daí as perguntas sobre a natureza da *performance* como sendo interna ou externa ao fenômeno teatral, ou estranha a este. Como se vê, também por causa da diferença linguística, esta aproximação é culturalmente orientada e de difícil tradução conceitual, muito fora das razões da língua inglesa[31].

---

[30] De modo muito mais curiosa, Victor Turner fez retornar o termo francês antigo *parfournir*, o qual, porém, tem o significado muito diferente de "*portare avanti*/ levar adiante", "*fornire ulteriormente*/ fornecer a mais", "*portare a completamento*/ levar a completude" (TURNER, 1977).

[31] Igualmente, é preciso falar que, certamente, os estudos contemporâneos de Etnografia da Performance, colocam uma série de interrogações e de questões que dizem respeito a terminologia e mesmo dos conceitos de teatro e performance, e o risco de obter um olhar colonialista sobre realidade indígena. Sem diminuir a importância, vê-se necessário esclarecer que o presente estudo, mesmo utilizando uma variedade de fontes é, antes de tudo, arraigado nos estudos teóricos e práticos teatrais europeus e assume, sobre os temas tratados, um ponto de vista europeu, com a intenção de conseguir ver além de seu ponto de vista, mas declarando com honestidade a impossibilidade de ignorá-lo, por evidentes faltas experienciais e culturais. Sobre o argumento, lê-se o recente número do CTR, 151, 2012, dedicado a Etnografia da Performance, que aparece distinta da *Performance Ethnography* e, em particolar o artigo de Virginie Magnat, *Can Research Become*

Podemos esquematizar da seguinte maneira as práticas do século 20 sobre a base de tais paradigmas:

Teatro "Puro" (integrando a dança)	Teatro-Performance	"Pura" Performance não-teatral
Institucional/Tradicional (ex. o "Teatro Livre" de Antoine) Avangard Terço Teatro/Teatro de Gruo Teatro universitário Teatro amador/popular	"Meta" teatro e teatro de massa (M. Reinhardt, E. Piscator Living Theatre) Teatro "Tecnológico" (R. Wilson, R. Lapage, Fura dels Baus) Happenings/Instalações (M. Cunningham, J. Cage) Paradas (teatro de rua/Carnaval) Parateatro (J. Grotowski) Teatro do Oprimido (A. Boal) Híbridos (Tanz Theater, teatro físico) Butoh	Manifestações Apresentações Festival Ritual Desfile de moda Esporte Performance da vida quotidiana etc.

A definição das coisas e o teatro, em termos europeus, pode-se encontrar nos diversos equilíbrios existentes entre os dois polos extremos de um teatro como expressão de "Arte Total" (Wagner, 1849) e como relação entre um ator e um espectador (Grotowski, 1968). Grotowski usará o termo *Performer* de modo muito diverso da tradição anglo-americana, colocando a ênfase no fato que, enquanto os termos "Teatro" e "Espetáculo" colocam no centro o espectador, os termos "Performing Arts" e "Performer" colocam, imediatamente ao centro da atenção, o trabalho do atuante.

O interesse específico dos estudos teatrais pelo atuante ou *performer* ou ator ou ator-dançarino, no século 20 nasce da consciência de que o teatro, com o desenvolvimento das novas mídias, começando pelo cinema, termina por ser o centro do sistema do espetáculo e perde completamente o seu mercado, reencontra a sua natureza de evento cultural (no que diz respeito ao espectador) e de trabalho sobre você mesmo (no que diz respeito ao *performer*)[32]. Da renovada consciência do trabalho do ator como trabalho

---

Ceremony? Performance Ethnography and Indigenous Epistemologies, em *Canadian Theatre Review*, 151, Summer: 2012, p. 30-36.

[32] Lê-se a respeito no artigo de G.B.Shaw's *Knights of Impossible* in *Saturday Review*, 1895, que Fabrizio Cruciani utilizou para os seus elucidantes estudos sobre o argumento.

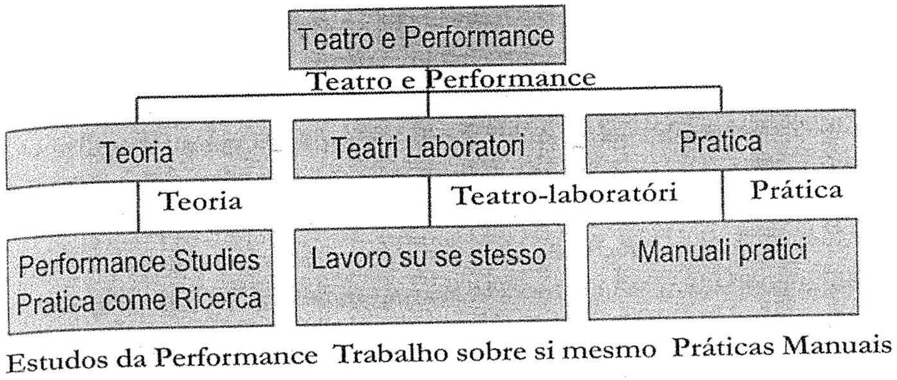
sobre si mesmo deriva uma nova atenção às origens do teatro e as suas raízes e então, ao ritual e ao fenômeno de possessão.

Proponho aqui, um esquema sintético das tendências teóricas que influenciaram os estudos em âmbito teatral no século 20 e das questões de investigação que representam e que são a base das nossas análises de hoje.

Ontológicas (1917-1948)	Disciplinárias (1949-1980)
O quê?	Como?
Teorias gerais: Edward Gordon Craig (teoria do diretor) B.Balasz, R.Arnheim, Formalistas (R.Jacobson, V.Slovski, S.M.Eizensteijn, B.Arvatov) Estruturalistas (F.De Saussure)	Sociologia/Antropologia (Levi-Strauss, M.Mauss, E.Goffman) Pós-Estruturalismo Desconstrutivismo (R.Barthes, G.Deleuze, J.Derrida) Semiótica (F.Ruffini et al.) Performativity theory (J.Austin)
Teorie delle origini: M.Bakhtin (do Carnaval) G.V.Plekhanov (do Trabalho) V.Ivanov, K.Kerényi, Ritualistas de Cambridge etc. (da Religião)	Psico-analses/ Psicologia cognitiva (J.Lacan, C.Metz) Fenomenologia (Merleau-Ponty) Feminismo/Ideologia
Pragmáticas (1981-1995)	Tendência presentes
Onde?/Por quê?	Várias perguntas de pesquisa.
Teorias de Campo Estudos Culturais Performance como ritual (V.Turner) R.Schechner	Abordagens Pós-modernas (Teoria Pós dramático) Etnografia da Performance/Performance Ethnography
M.Foucault E.Barba (Estratégia de sobrevivência, International School of Theatre Anthropology)	Abordagens Neo-Essencialistas (Teorias do Performer)

Das intersecções entre as teorias e as práticas do século passado, nasce o paradigma, segundo o qual lugar privilegiado pelo estudo teatral, que é

em si mesmo a interação de teoria e prática, é o teatro em forma de laboratório, onde, conforme mostra o gráfico, análises que partem de um lado da pura teoria e aquelas que nascem da pura prática resultam, no final, desequilibradas em seus resultados.



PRÁTICA COMO PESQUISA

A modalidade chamada "Prática como Pesquisa", nasceu no mundo de línguas inglesas recentemente e, poucos anos depois, apareceu uma substancial falência (como pode-se inferir da leitura da relação final do REF 2009), exatamente porque situada sobre uma base teórica, então, pré-ordenada, incapaz de resultar em uma genuína e livre pesquisa. Por outro lado, os típicos resultados de uma prática que tende à teoria no campo da arte do ator, são os manuais práticos, que, por mais preciosos, geralmente faltam uma sólida prospectiva de pesquisa teórica.

Em outros termos, podemos distinguir dois diferentes paradigmas culturais, ao que diz respeito à história da pesquisa e do ensino teatral, e das práticas concretas: aquele da cultura "horizontal" (didático-acadêmica) e aquele da cultura "vertical" (experiencial-pedagógica).

Pode-se reassumir, desse modo, o andamento do ensino e da pesquisa teatral em âmbito institucional, no sistema didático e da transmissão horizontal de cultura, no que diz respeito às relações entre teoria e prática (esquema 4). Em uma primeira fase o objeto de estudos e de interesse é a poética dos autores, compreendidos como escritores de teatro. A fase sucessiva se concentra sobre o estudo dos espetáculos e, com isso, começa a trabalhar na individualização de algumas das leis pragmáticas do teatro, embora ainda relacionada à literatura e ao *Intuitus Auctores*. É este período do nascimento dos primeiros departamentos de teatro das universidades, primeiro na Inglaterra e depois no resto da Europa e nos EUA. Começam os primeiros conflitos entre uma visão baseada na tradição racionalista, iluminista, burguesa, alemã do século 19 do modelo *Wissenschaft* (antiprofissionalizante, concebido para defender a pureza da pesquisa acadêmica, a sua vocação à pesquisa e identificação do conhecimento "puro" e, de fato, porém, utilizado para impedir o desenvolvimento das práticas dentro das instituições, ancoradas na ideia de cultura como conhecimento além do domínio acadêmico) e o modelo *Bildung*, muito mais antigo, o qual vê a educação como crescimento contínuo do espírito do sujeito livre e consciente. Na terceira fase vê-se um afirmar-se da pesquisa sobre as leis pragmáticas do teatro, corporificadas na arte do ator. Este conhecimento do mundo acadêmico mais avançado permaneceu, porém, limitado nas suas reais consequências e, até hoje, os modelos que prevalecem nas didáticas teatrais, em todos os seus vários níveis, são aqueles precedentes[33].

CULTURA HORIZONTAL

Estudos baseados sobre o texto (Teatro como história da literatura teatral)	Estudos baseados sobre performance-espetáculo (Teatro como história de espetáculos)	Treino do Ator (Teatro como história de pessoas)
1900-1960	1960-1975	De 1975 em diante
Poética	Poética e leis pragmáticas	Leis Pragmáticas

---

[33] Um interessante ponto de vista feminista sobre o assunto, encontra-se em: SHANNON, Jackson *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

A cultura vertical existe muito além da academia e se caracteriza por uma transmissão direta do mestre ao aluno, em um mecanismo de transmissão/tradição do tipo de pedagogia clásssica, e é o sistema exclusivo do ensino teatral próprio e verdadeiro.

CULTURA VERTICAL

Linhagem (tradição/transmissão) Copeau/Dullin>
Jouvet, Decroux, Barrault, Stanislavski/Sulerzhitski>
Vachtangov, Meyerhold, Grotowski Laban>
Joss, Wigman, Bausch Delsarte, Dalcroze etc.

As relações entre pedagogia e teatro são muito antigas. Dando um breve resumo, esquemático, podemos dizer que o teatro foi primeiro utilizado como instrumento para educar inidvíduos e massas (do mecanismo do *delectare/docere* de Horácio ao púlpito laico de Voltaire, às tentativas de teatro para a massa de Piscator e Max Reinhardt), para, depois, vir a ser utilizado como método para modificar radicalmente o curso das artes (de modo horizontal ainda, por exemplo, das vanguardas ou dos artistas inovadores como Duncan, Gordon Craig, Dalcroze, Appia etc.) ou o desenvolvimento harmônico do ser, então adotado por mestres de seres humanos para uma mudança radical daqueles que o praticam, antes ainda que para o espectador (em uma direção vertical, os exemplos são Boris Arvatov, Stanislavski, Delsarte, Artaud, Gurdieff, Laban, Copeau, Grotowski e os seus atores e colaboradores).

O estudo sobre o transe, os estados alterados de consciência, a possessão, as suas conexões com a arte do ator, se insere nessa última corrente de pensamento e de ações teatrais pedagógicas.

INTRODUÇÃO AO TRANSE

O termo *transe* utilizado hoje sem variação comumente em várias línguas modernas, é derivado da palavra francesa *transe*, a qual indica medo do mal, tem origem no verbo latino *transire*, atravessar, e ao longo dos tempos passou da definição da passagem da vida à morte, à passagem entre dois estados de consciência diferentes. O transe pode estar ligado a atividades físicas, bem como mentais.

É preciso, antes de tudo, compreender que o transe é um fenômeno comum da experiência humana e uma forma particular de consciência alterada. Por exemplo, rir em voz alta, bocejar, espreguiçar-se são formas de movimentos instintivos que ligam a consciência a base superior da coluna dorsal, ao bulbo (bulbo raquiano), produzindo uma descarga elétrica por toda a espinha e um momento de esquecimento da consciência sobre si mesmo e o mundo. No estado de transe verifica-se uma ausência de guia do pensamento ordinário consciente, enquanto que em outros tipos de estados alterados de consciência, como a sonolência, por exemplo, tem-se uma confusão na guia do pensamento por imagens, entre o controle consciente e o inconsciente.

Esta é uma tabela sintética dos grupos de Estados Alterados da Consciência, segundo as neurociências cognitivas, classificadas sobre a base das suas origens ou métodos de introdução que segue os critérios da primeira definição e taxonomia dos fenômenos que fez Ludwig em 1966. Para uma recente rivisitação da definição, pode se encontrar em Antti Revonsuo, Sakari Kallio and Pilleriin Sikka, *What is an altered state of consciousness?* In *Philosophical Psychology* London: Routledge, Vol. 22, No. 2, April 2009, p.187–204.

Origens	Alterações
Espontâneos	Estados de sonolência Sonho de olhos abertos Estados hipnagógicos (precedem o sonho) Sono e sonhos Experiências de pré-morte
Provocados fisicamente e fisiologicamente	Condições ambientais extremas (pressão, temperatura) Fome e dieta Atividade sexual e orgasmo Manobras respiratórias
Induzidas psicologicamente	Depravação sensorial, homogenização e sobrecarga Transe induzido pelo ritmo (sons de percussão e dança) Relaxamento Meditação Hipnoses *Biofeedback*
Produtos de doenças	Desordens psicóticas Coma e estado vegetativo Epilepsia
Provocados por fármacos	(não elencados)

Em VAITL *et al.*, *Psychobiology of Altered States of Conscousness*, in **Psychological Bulletin.** 2005, Vol.131, No. 1, 100. Este artigo precioso para nós reúne e analisa a mais atualizada literatura científica sobre tal argumento. O estudo é resultado do trabalho do ASC Consortium, fundado em 1998 com o apoio/suporte do Instituto pelas áreas de Fronteira da Psicologia e Saúde Mental de Freiburg, Alemanha, e de numerosos laboratórios psicofisiológicos, os quais apresentaram e discutiram os seus resultados em quatro simpósios especiais que aconteceram em Sils-Maria, na Suíça, de 1999 a 2002. Esses pesquisadores têm aplicado nas suas análises das funções alteradas do cérebro as mais recentes técnicas da neurociência cognitiva e maquinarias de laboratório, como a magnetoencefalografia (MEG) e a eletroencefalografia multicanal (EEG), a produção de imagens neuroelétricas e neuromagnéticas, tomografia de emissão pósitron (PET) e uma produção de imagens de ressonância magnética funcional (FMRI). Como pôde se notar, nesta lista recente dos ASC (e não suas análises citadas) faltam completamente os estados de possessão, os estados que podemos, de qualquer modo, aproximar a arte do ator ou a performance criativa, os estados espectadoriais (por exemplo, dos telespectadores ou espectadores de filme e teatro ou de concertos musicais ou gravações) e outros que analisaremos mais adiante. É evidente que o nosso ponto de vista é diferente e parte de outros pressupostos, como será visto na Escala de Transe que descreverei no parágrafo sucessivo. É interessante perceber que o transe, mesmo reconhecido, é levado em conta somente no caso dos estados alterados induzidos pelo ritmo e pela dança, mas não é nunca definida (Ver VAITL et al. 2005, p.107).

O transe se coloca como um cruzamento e síntese das dinâmicas contraditórias de liberdade e controle, tensão verso a criança para um mecanismo regressivo e seu oposto, entre relaxamento e ânsia[34].

Os eventos fundamentais da existência são o nascimento e a morte. Durante a vida o sujeito, inconscientemente, vai em direção a uma ou a outra, para encontrar uma direção nas suas ações físicas e mentais (cfr. Reich 1983:44).

Os recém-nascidos humanos e de outras espécies animais experimentam grande alívio quando, em contato com sua mãe, sentem o batimento do seu coração. É uma relação em nível de sensações e reações externas, rítmicas, que trabalha como substituto do cordão umbilical, um trâmite biológico que permite se aprofundar, de relaxar ainda mais o eu, em direção ao nascimento, antes da separação.

É provavelmente esta lembrança inconsciente[35] que introduz o primeiro nível do transe, que, de fato, é facilmente provocado artificialmente (isto é, a arte) da sobreposição de um ritmo regular de intensidade igual àquela do coração. As práticas de hipnose se fundamentam sobre este simples mecanismo de substituição do cordão umbilical e reenviam ao estado que antecipa a vocação onívora da criança "egoísta absoluto" precedente à descoberta de si mesmo e, então, do outro ser[36].

A diferença fundamental entre este fenômeno e aquele referente ao recém-nascido, é que a conexão não é mais através de um trâmite biológico de outro ser vivo (a mãe), mas é produzido por uma sobreposição sobre o corpo e sobre a mente do próprio indivíduo o qual, no momento em que desvia a atenção de si mesmo, ao invés de se apegar à mãe como a criança ou vagar, como se faz na vida ordinária, apegando-se a uma ideia, ou a objetos imaginários, chega a fundir-se temporariamente, ao menos em parte, com o mundo externo e real, sensível. O modo para um contato real com o universo sensível, o cordão umbilical perdido é, então, no adulto encarnado nele próprio sujeito atuante[37].

É por isso que o mundo externo, pela eventualidade deste estímulo, é criado no seu próprio formato e para funcionar, deve, de qualquer maneira, ser isolado e protegido, seja este o estudo de um médico, o círculo mágico, a sala de uma discoteca ou um laboratório teatral.

Qualquer interferência sobre o ritmo quebra o mecanismo automático do seu elo com o nível mais baixo da atenção, aquele que permite o repouso em relação ao círculo vicioso, fundado sobre o prazer autorreferencial do jogo casual da ação imaginária. Sobre esse nível de atenção se constrói o mecanismo espectatorial.

A diferença entre o estado de transe avançado e condição espectatorial encontra-se no nível de participação psicofísica do indivíduo. De modo geral, de fato, existe um transe do tipo espectatorial. Um espectador que aceita a própria condição é sempre, de algum modo, levado a uma condição de transe mínimo, que pode se modificar na própria experiência. Em outras palavras, um espectador atento, mesmo que passivo, se estimulado oportunamente pelo médium, e se não recusa o código de acesso, pode experimentar estados de transe mais elevados. Nisso, os médiuns diferenciam na sua potencialidade. Por exemplo, a televisão não pode mais do que produzir um potente estado de transe estável e passivo, enquanto que o cinema pode guiar o sujeito em direção ao transe do tipo produção (criação) de ideia, mas é fortemente instável e o teatro, ou não funciona ou não provoca uma participação, também física e de produção de ideia, na qual a eficácia varia e depende de uma multiplicidade de fatores e, em uma primeira instância, da qualidade da performance ou do tipo de presença do ator. É, ao invés, no ator que se verifica, em cada caso, um fenômeno de transe avançado, de qualquer caso de tipo superior, comparável, mesmo se de nível inferior, à possessão.

---

[34] Para um estudo neurofisiológico destes estados, em relação a consciência e a hipnose, ler "Isotani, Tanaka (2001).

[35] Na literatura psicoanalítica clássica, de Freud a Lacan, a Klein, o corte do cordão umbilical é um dos mais importantes de toda uma série de eventos que tem em comum o distanciamento e a separação, se tornam, posteriormente, significados simbólicos.

[36] D'Aquili e Laughlin (1996, p.135), explicam que o ritmo e as ações repetitivas do ritual geram descargas elétricas na área límbica do cérebro, a qual é o lugar das emoções pré-natais e de funções cerebrais de mais baixo nível, em relação àquelas cognitivas.

[37] É interessante notar que também em outras espécies animais é observado o fenômeno do transe (cfr. o estudo de Jensen, de 1974 sobre os chipanzés selvagens do Parque Nacional de Gombe Stream, na Tanzania).

Os níveis e as modalidades das interferências, a capacidade estimuladora do ambiente natural ou artificial, criado para a ocasião (no qual têm grande importância o comportamento dos guias ou especialistas nos casos de transe induzido, sobretudo para definir a função e a eficácia, enquanto corpos vivos), a orientação, a idade e o estado psicofísico do sujeito ou atuante estão entre os elementos que determinam os vários níveis do transe.

Nos parágrafos sucessivos, apresentarei algumas análises detalhadas destes elementos chaves, com a finalidade de fornecer uma primeira tentativa, no âmbito dos estudos teatrais, à compreensão geral do fenômeno.

Ao longo da primeira metade do século passado, muitos estudiosos das ciências etno antropológicas associaram o mecanismo do transe ao da possessão, distinguindo-os raramente e dificilmente utilizando este último termo. Na realidade, é necessário observar estes fenômenos separadamente, mesmo se pertencem à mesma escala de estados alterados de consciência, pois é fato que não existe possessão sem um transe.

Do mesmo modo, argumentos de origem sociológica, de análise política, de gênero e de classe, estruturalistas e culturais, se sobreporem à análise técnica dos fenômenos de possessão, que, ao invés, são quase exclusivamente de ordem psiquiátrica. Deixarei para outros o estudo destas complexas intersecções, as quais não são pertinentes à presente pesquisa.

O objeto último deste estudo é a arte do ator, utilizando as experiências de possessão com a finalidade de esclarecer alguns elementos técnicos e com a intenção de dar suporte a estes desenvolvimentos. Para tanto usarei,

sobretudo, alguns casos de estudo de tradições de fenômenos de possessões entendidas como exemplares, deixando para outros especialistas análises comparativas mais completas e transculturais[38].

Transe e possessão. Breve história das observações europeias. O caso de estudo de Bali[39].

Ao lado das antigas tradições ligadas às "disciplinas do oculto", os estudos e o conhecimento dos fenômenos hipnóticos cresceram enormemente nos recentes anos e os fenômenos de possessão são hoje estudados pela psiquiatria com a finalidade de compreender melhor psicopatologias e atividades psíquicas incomuns.

Sucessivamente ao movimento mesmerista, estudos sobre distúrbios de personalidade, sobre hipnose e seu uso terapêutico, iniciados pelo marquês de Puysegur em 1784 com o seu conceito de "sonambulismo artificial" e continuados com as análises do efeito *ideomotore* (particularmente o de William Benjamin Carpenter no seu artigo de 1852 sobre o tabuleiro Ouija), foram muito populares no final do século 19[40], e são reconhecidos os experimentos de Charcot em França e dos seus mais famosos alunos, Sigmund Freud e Pierre Janet. Após o abandono de Freud dessa aproximação em favor da nova disciplina psicoanalítica e à difusão de seu uso terapeutico[41], inspirado pelo célebre caso de Ana O., como descrito por Josef Breuer, os estudos sobre a hipnose permaneceram limitados a alguns excêntricos laboratórios distantes dos centros acadêmicos e científicos ocidentais, a experimentos ocasionais durante a Primeira Guerra Mundial, de terapia aplicada a neuroses traumáticas de guerra e, na forma de transe/hipnose, a estudos isolados como o clássico de 1920 do alemão Traugott Konstantin Oesterreich.

---

[38] Um dos pontos de referência, nesse sentido, é, sem dúvida, os estudos seminais sobre a possessão sob o ponto de vista antropológico transcultural de Erika Bourguignon (1966, 1968, 1973). Sobre o xamanismo, ver o clássico histórico das religiões Mircea Eliade *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi* (1951).

[39] Mais que por razões científicas, o meu interesse pela possessão nas relações com a arte em Bali nasce da minhas fortes experiências pessoais e de trabalho, realizados no Odin Teatret em Holstebro em 2008, quando Eugênio Barba preparou o espetáculo *The Marriage of Medea*, em colaboração com a companhia balinesa *Gambuh Desa Batuan Ensemble*.

[40] Graças, também, ao sucesso de romances populares sobre o tema, como *Lo Strano Caso del Dottor Jeckyll and Mr Hyde*/O estranho caso do Dr. Jechyll e Sr. Hyde de R. L. Stevenson (1888).

[41] Freud se concentrará sobre o estado de sonhos de olhos abertos, a associação livre dos pensamentos, a "estrada real" para o inconsciente (FREUD, 1900), enquanto que William James se dedicava ao estudo da "corrente do pensamento" (JAMES, 1890).

A Possessão foi estudada por muitos anos por etnólogos e antropólogos, mas com a atenção específica sobre os aspectos ideológicos que colocam em relação o transe e a cultura na qual ele se manifesta (ver: CONNOR, 1986. DEVEREAUX, 1952 – porém relaciona estudos antropológicos a estudos psiquiátricos[42]. FRAZER, 1926 – mesmo reconhecendo o fenômeno do transe ritual no Lango de Uganda, reduz todos os atuantes a epiléticos[43]), enquanto que psiquiatras e psicólogos expressaram pouco interesse, e preferiram limtarem-se em individualizar patologias de "despersonalização". Também os poucos mais abertos à pesquisa explorativa do fenômeno, como Morton Prince e Willim James, focalizaram, de qualquer modo, os mecanismos do distúrbio da dissociação "normal" e sobre aquela reconhecida como distúrbio de personalidade[44]. Pierre JANET (1898), o qual era interessado em literatura e em práticas "espirituais" dos médiuns e das possessões demoníacas, fez uma primeira comparação entre esse mecanismo de dissociação, encontrado em seus pacientes afetados pelo que era definido por "histeria". Desse modo, Freud (1958) dedicou um estudo específico a um caso de possessão demoníaca no século 17, definindo-o como uma neurose provocada pela rejeição inconsciente individual de desejos reprimidos por uma cultura e uma sociedade que o considerava malignos[45]. Grande parte do fenômeno das "*tarantolate*" salentinas (DE MARTINO, 1959) é explicada como função dos mesmos mecanismos.

Segundo Kris (1952), seguido por estudiosos do transe nos anos 1970 e 1980, na base do fenômeno de possessão estaria um mecanismo psicanalítico de regressão a serviço do ego, similar àquele do artista capaz de utilizar um reservatório simbólico residente no inconsciente, para práticas criativas[46]. Este mecanismo é tradicionalmente compreendido pela psicanálise como defensivo.

---

[42] Daqui o seu importante conceito do "inconsciente etnico".

[43] Ver, FRAZER, James George (1926), *The Worship of Nature*, London: Macmillan, p.299-302. Porém, é preciso reconhecer que existem afinidades entre as experiências epiléticas e o transe de possessão. Os elos entre a epilepssia e ASC foram amplamente estudados, recentemente, no âmbito das neurosciências, utilizando as maquinarias e as técnicas mais sofisticadas e foi descoberto que a causa deste fenômenos é a hipersincronização de tecidos neuronais, que leva a temporânea supressão ou confusão das hierarquias das interações das redes neuronais no nível cortical mais alto. Ver NIEDEMEYER & Lopez da SILVA (1999), SAVER & RABIN (1997), BIEN et al. (2000), BRINCIOTTI, DI SABATO, MATRICARDI, & GUIDETTI (2000), BLANKE, LANDIS, SPINELLI, & SEEK (2004), e muitos outros que confirmaram esta conclusão. É possível que o mesmo mecanismo seja repetido no transe da possessão, mesmo se, certamente, em maneira não patológica (ao contrário do que acreditava Mircea Eliade).

[44] Estudiosos contemporâneos, de BERNSTEIN e PUTMAN (1986, 1991), a LUDWIG (1983), ORNE (1962,1984), SPIEGEL (1963,1984), TELLEGEN e ATKINSON (1974), BROWN e FROMM (1986) e outros, no âmbito dos novos estudos de psicopatologia, quiseram separar os distúrbios em duas áreas, fenômenos "contínuos" e graduais, o primeiro (dissociação normal) vão do transe à meditação à possessão. O segundo (distúrbios da personalidade) tendo um espectro amplo que inclui fuga da realidade, lavagem cerebral, desordens de possessão (como individualizados, por exemplo, por METRAUX, 1959, YAP, 1960, HANSEN, 1969 - em um estudo sobre as bruxas de Salem-Suryani, 1984 e oficialmente dos relatos WHO ICD-10 de 1992 em diante) etc. (cfr. o esquema de JENSEM, 1993, p.178). Outros, como FRANKEL (1990), contestam a existência desta continuidade nos verdadeiros fenômenos de dissociação. Outros, ainda, têm proposto novas categorias e taxonomias (SAXENA e PRASAD 1989, STEINBERG 1991, KLUFT 1991, SPIEGEL 1991).

[45] A possessão na cultura cristã é somente negativa, demoníaca e, então, afastada, negada e muito raramente analizada. Jung observa que "as distinções morais precisas são aquisições recentes do homem civilizado". Isto é um passo importante para compreender a importância, no que diz respeito ao confrontamento entre religião e psicologia contemporânea que inicia com a troca entre Jung e o dominicano Victor White, da polêmica deles sobre a doutrina cristã da *privatio boni* e sobre o dualismo maniqueísta (Ver a introdução de Carl Gustav Jung a WHITE, Victor *God and the Unconscious*. London: The Harvill Press, 1952).

[46] Um setor da pesquisa sobre os ASC se concentra sobre mecanismos neuronais da criatividade em geral. Sobre isso, vê-se o recente artigo de Arne Dietrich *You're gonna need a bigger boat*, no número especial de TEXT: *Creativity: Cognitive, Social and Cultural Perspectives* eds. Nigel McLoughlin & Donna Lee Brien, University of Ballarat, Abril 2012. Vê-se, também, os estudos experimentais de FORGAYS & FORGAYS (1992) e di SUEDELF, METCALFE, & BLUCK (1987), e as tentativas de melhorar performances musicais com o treinamento para elevar as atividades teta (em síntese, as ondas detectadas no sono REM, da hipnose e do sonho de olhos abertos) sobre aqueles alfa (em síntese, aqueles da meditação e do relaxamento) em EGNER & GRUZELIER (2003).

Sobre a mesma linha de Freud, Linton (1956), explicou a maior parte dos fenômenos de possessão, em todo o mundo como fenômeno histérico, mesmo nos casos "intermitentes", como aqueles dos membros da tribo de nativos americanos Angolchini (JENSEN, 1993, p. 35). O mecanismo funcionaria para prover, temporalmente, um corpo físico a entidades sobrenaturais. Características destes fenômenos, na sua análise, seria um estado de preparação no qual o sujeito é em um estado de passividade, e o elo estreito com a cultura na qual o sujeito é imerso, que deixaria muito previsível ao observador o tipo de possessão no qual o sujeito iria se encontrar.

Do final dos anos 1940, a partir da escola de Milton Erickson (por sua vez, influenciado diretamente por Bateson e Mead e suas pesquisas em Bali) e mais tarde, também em seguida ao reconhecimento científico por parte de associações médicas internacionais e, finalmente, da American Psychological Association, em 1969, os estudos sobre hipnose e em particular sobre seu uso terapêutico e a sua função, de voltar a serem centrais nas investigações dos psiquiatras e são, desde então, aumentados em número e intensidade. Não obstante o interesse da medicina, as dinâmicas neurofisiológicas da hipnose permanecem amplamente desconhecidas, e as contribuições mais úteis para a compreensão do que acontece ao indivíduo em estado de hipnose, derivam de estudos que nada têm a ver com a condição de transe ou hipnose induzido por terapeutas. As condições de possessão também descritas por diversos autores, viajantes, estudiosos e cientistas, em um vasto número de sociedades e culturas diversas, até mesmo ao longo de séculos e na análise de fontes diferentes (ler: HANSEN, 1969; BANDEM, 1990; SURYANI e JENSEN, 1993 e T.K. OESTERREICH, 1920) é ainda dificilmente levada em consideração pela medicina oficial ocidental, então, das disciplinas acadêmicas em geral. Um número consistente de operadores da música, da dança e do teatro ocidental parecem, ao invés, hoje, fazer exceção a respeito deste panorama e começam a reconhecer as relações existentes entre o próprio trabalho e tais fenômenos que se acompanham comumente a expressões artísticas, além de rituais.

Gregory Bateson e Margaret Mead (1942)[47], observando fenômenos de transe e possessão durante ações de teatro e dança em Bali, identificaram o transe com a hipnose, mas não a descreveram como fenômeno de possessão. Segundo Jensen, o traço que distingue o transe (fenomenologicamente idêntico à hipnose) da possessão é a experiência de um ser externo ao sujeito, algum poder, ou espírito, ou divindade que age através da pessoa, fazendo comportar-se em um modo automático ou sem controle. Belo (1960), sempre em Bali, reconheceu as características, mas utilizou o termo "transe" ao invés de possessão. Diferentemente da condição do transe, segundo Jensen, a possessão produziria no sujeito uma amnésia total ou parcial do episódio *performado*. Nas experiências observadas em Bali, o transe primeiro precede e depois acompanha o estado de possessão (SURYANI e JENSEN, 1993, 1). Em diversas culturas, da antiga Grécia a diversas regiões africanas e, em particular, em Marrocos, o teatro-dança e a possessão aparecem intimamente ligados, e tradições querem os performers possuídos dos seus personagens (YAP, 1960). Em Bali, em particular, a possessão aconteceria imediatamente após a colocação ritual das máscaras de figuras antagonistas 'Rangda e Barong' (fenômenos chamados *katakson* ou *kalinggihan*) e performance acompanhada de músicas de grupos gamelan.

Interessantes são as contribuições mais recentes de Etzel Cardena, psicólogo e diretor teatral de origem mexicana, que descreveu as experiências de possessão, não como unitárias, mas de vários gêneros com estados sucessivos de modificações da percepção e consciência (1989). Com detalhes, Cardena descreve uma "possessão transicional" com ocasionais mudanças nas profundezas de si; uma "possessão de identidades alternadas" onde as duas consciências aparecem e coexistem até a estabilização do processo transicional; uma "possessão transcendente" na qual o sujeito se rende completamente à força que o possui, por isso, não se move, canta e fala no lugar dessa presença, mas se identifica completamente com essa, tanto que, torna-se essa. Nesse estado, o sujeito prova/sente uma sensação de imensa energia e os fenômenos internos e externos são indistinguíveis. Muitas vezes não se lembra de tudo que acontece, mesmo se pode, algumas vezes, manter o contato, intermitente, com o mundo externo. Segundo Cardena, é impossível induzir este estado externamente ou somente com a vontade. Similar é a análise de Alejando Frigerio, um antropólogo argentino que estudou os rituais de comunidades religiosas afro-brasileiras, na Argentina (1989). Características dos diversos estados destas possessões são: o fato de recordar tudo o que lhe acontece (irradiação da energia externa sobre o sujeito médium); de recordar sucessivamente só alguns detalhes (o estar junto dessa presença externa, até o encontrar o sujeito e controlá-lo); de não recordar de nada (incorporação da entidade que possui completamente o sujeito).

---

[47] Entre os mais influenciáveis antropólogos do século, autores de um célebre filme sobre a dança Barong, de Bali, registrado durante cerimônias que incluem um transe-possessão de massa onde, em diversos vilarejos da ilha, alguns dos *performers* em transe de possessão, se golpeiam repetidamente com punhais ritualísticos (*kris*). Muito relevante para o nosso estudo, são as contribuições filmadas por WOLF, em 1926, da *Sang Hyang (transe-dança,) dan Kekac e Dedari*, danças de possessão de duplas de jovens moças balineses, aparentemente não treinadas com antecedência para a *performance*, que envolvem no transe dezenas de testemunhas sentadas em círculo, que desde os anos 30 até hoje em dia, ao invés uma utilização, principalmente espetaculares, ligado ao turismo de massa.

Outro modo de analisar por categorias os fenômenos de possessão é aquele pelo qual os grupos são identificados baseados na sua função e objetivos do ritual ou do evento, por exemplo, cuidados ou culturais, sobre a base dos cerimoniais. É este sistema utilizado por Suryani e Jensen quando fazem referência às várias possessões das quais foram testemunhas na ilha de Bali.

Muito além das cerimônias rituais calendarizadas, o que deixa a cultura balinesa tão especial, no que diz respeito à possessão (kalinggihan), é a relação com os antepassados. Como consequência do complexo sistema de crença sincrética específica desta cultura, cada neonato é levado à presença de um especialista espiritual (*balian natuun*), o qual é possuído do antepassado com quem se acredita que o bebê tenha uma ligação específica, a fim de direcioná-lo nos comportamentos da vida futura, considerada, então, renascida, um desenvolvimento da vida anterior.

No interior desse sistema central estão forças espirituais (os quatro irmãos espirituais) e naturais (o equilíbrio do microcosmo, ou a anima individual e expressão de Deus; macrocosmo ou o Universo, e Deus).

Entre os instrumentos e técnicas utilizadas pelo *balian* estão, além do transe, a água santa, preparados medicinais, meditações, massagens e

tratamento com a fumaça de brasas de sândalo no interior de uma pequena barraca feita com o tecido de folhas de coqueiros.

Em Bali, pela via da complexa estrutura social constituída sobre níveis de castas e famílias, a relação com os antepassados é essencial e, desse modo, eles ficaram honrados e lembrados com inúmeros rituais.

Algumas cerimônias fundamentais acompanham o indivíduo durante o crescimento e nas passagens chaves da infância até a idade adulta e além: o desaparecimento dos dentes de leite; a menarca; o matrimônio e a morte, até a união com Deus (*ngukur* ou *mligia*). Primeiro, em importância entre estas, que celebra a extração do último dente de leite e reposicionamento em linha de todos os dentes da arcada superior, tem o significado de diminuir as seis características malignas do ser humano: raiva, desejo, cobiça, ciúme, indecisão, intoxicação. Um momento central do desenvolvimento pessoal e a preparação para vir a ser uma pessoa santa. Isso pertence a numerosas cerimônias de aproximação à divindade (ou mais de uma) e culmina no *pawintenan*.

As cerimônias são, em geral, ligadas a elementos naturais, plantas e animais (com exceção de uma, dedicada aos bonecos, a *tumpek wayang*) e às fases lunares. A cerimônia da 'lua negra' é capaz de atrair demônios e produzir uma série de possessões. A cerimônia anual *nyepi* (em março) é silenciosa, pretende portar, ao indivíduo e à comunidade, paz, é precedida pelo apagar de todos os fogos (reais e metafóricos) e, geralmente, de exorcismos contra os demônios.

Muitos são os momentos do ano, nos quais exorcismos, oferendas ou sacrifícios animais, são realizados para afastar influências malignas sobre pessoas ou coisas, ou para demonstrar agradecimento o Deus ou outras divindades pela saúde, bem-estar ou extinção de pecados e paixões negativas. Algumas acontecem na casa, outras nos templos, outras, em público. As oferendas utilizam, seguidamente, flores, folhas de coqueiros, incensos e água 'benta' e são acompanhadas de cantos ritualísticos do sacerdote de cargo mais alto. Alguns indivíduos não têm experiências de transe, a literatura sobre o argumento informa que, em Bali, populações de um vilarejo inteiro entram em transe durante as cerimônias coletivas (ver: BELO, 1960; McPHEE, 1946; JENSEN, 1993). Observa-se e se distingue o estado de transe dos musicistas de gamelan de Bali que acompanham as cerimônias, do estado de transe-possessão verdadeira e própria dos *performers*. A ação voluntária e imediata que leva o musicista ao transe é considerada um mecanismo de auto-hipnose e é pode-se ver em muitas outras culturas. De qualquer modo, o ritmo é um forte estimulante do transe (ver: MAXFIELD, 1990; MAURES, KUMAR, WOOSIDE, PEKALA, 1997[48]).

Nos momentos de transe-possessão mais avançados, em Bali, os sujeitos são capazes de caminhar sobre brasas ou de colocá-las na boca sentindo-as frias, crianças que dançam sobre as costas dos homens ou de produzirem excepcionais qualidades acrobáticas e força física. Possuídos por espíritos macacos, podem saltar em árvores muito altas usando os pés e saltar para cima e para baixo, utilizando todas as 'artes', escalar, sem esforço, paredes de concreto de dois metros de altura. Geralmente, os possuídos experimentam uma sensação de paz e de calma que duram dias, até o fim dos rituais coletivos, quase não lembram o que aconteceu ou não são capazes de verbalizá-lo com clareza, nem sentem o esforço. Saem do transe pelo efeito do contato com uma água santa, respingada sobre eles por um sacerdote, ou por vontade própria, no caso do *Balian*, curandeiros-médiuns (BATESON e MEAD, 1942; BELO, 1960, BOURGUIGNON, 1968, FORMAN e MAZEK, 1983). Em alguns casos, se observa fenômenos alucinatórios que fazem referência à presença de espíritos (*leak*). Estes são comparados à observação de UFO, ou auto-hipnose das curas culturais ocidentais. Uma típica variante deste tipo é aquela dos "canalizadores" (*channellers*), difusos na América contemporânea, sujeitos que falam em público por causa de uma entidade proveniente de outra dimensão, ou planeta.

Para compreender os estados de transe e possessão e, também, a específica condição do performer em ação espetacular, convém utilizar o conceito ocidental da dissociação, muito difundido na literatura médica psiquiátrica. Todas as definições clássicas são associadas entre elas pela análise da função da dissociação, que constituiria um mecanismo defensivo inconsciente, involuntário nos confrontos de angústia ou consciência de eventos negativos nos confrontos dos quais o indivíduo não tem possibilidade de distanciamento voluntário (ver: SPIEGEL, HUNT e DONDERSHINE, 1988). Quando resulta em uma desordem mental, manifesta-se como perda da integração de memórias passadas, da consciência da identidade e de sensações conectadas a essa e do controle dos movimentos corpóreos (WHO,1992 – onde transe e possessão estão, pela primeira vez, na literatura médica ocidental oficial, considerados desordens dissociativos). Os sintomas típicos são: amnésia, despersonalização (sensação de destacamento de si mesmo), desrealização (sensação de irrealidade do mundo circundante), alteração da identidade, como parece de um comportamento objetivo que indica uma mudança de identidade no sujeito (STEIMBERG, 1986, 1990, 1991 in JENSEN, 1995, p.28). Não se deve, porém, compreender a dissociação como um fenômeno patológico. Trata-se, na verdade, de um mecanismo comum no normal funcionamento cognitivo das atividades cotidianas de cada indivíduo (ver: E. R. HILGARD, 1977).

Esse, como vimos, permite ao indivíduo uma via de fuga, no que diz respeito à realidade insustentável, uma depuração catártica dos sentimentos (e nesse sentido é estreitamente ligada à arte teatral na recíproca relação do *performer* e espectador), uma relação de conflitos inconciliáveis, uma capacidade de atuar conscientemente outros comportamentos simultâneos, um desenvolvimento positivo do "sentido de grupo", aquela inclinação humana de sentir-se agregados a outros indivíduos ocupados em atividades semelhantes (LUDWIG, 1983).

Do ponto de vista fenomenológico, trata-se da separação ou destacamento de emoções e sentimentos a respeito de uma situação, uma ideia, um objeto ou uma pessoa (APA, 1984). Trata-se de pensamentos, conhecimentos, capacidade cognitiva, identidade, memórias e capacidade de controle não consciente percebidos ou integrados no fluxo de consciência do indivíduo. Em prática, começa a falhar a capacidade normal de integração e associação, no que tange outras informações, como deveria ser, segundo uma 'atividade' percebida como normal ou lógica, uma fragmentação de consciência e automatismos para objetivos de defesa psicológica (FRANKEL, 1990; BERNSTEIN e PUTNAM, 1986; NEMIAH, 1980; WEST, 1967). São exemplos típicos na vida cotidiana dirigir um carro e chegar a um destino familiar sem se dar conta; olhar um filme, se esquecendo, completamente, daquilo que circula o indivíduo; ler um livro ignorando eventos que o indivíduo teria notado, se não fosse imerso em uma leitura (JENSEN, 1993, p.21). Uma lista de exemplos não pode ser exaustiva, pode-se dizer que comportamentos tipicamente considerados automáticos e adotados através de uma ausência de pensamentos e atenção percebida não podem ser atribuídos a problemas de memória, mas a normais estados de dissociação. O próprio Freud colocou tais comportamentos automáticos na base de seu sistema psicanalítico. O mecanismo dos sonhos e os "sonhos de olhos abertos", utilizam estruturas de pensamentos não lógicos (fundamentados sobre a analogia de imagens e pensamentos) como os estados hipnóticos e o pensamento inconsciente. No âmbito dos estudos sobre a hipnose, tais estruturas são chamadas "lógicas do transe" (BROWN e FROMM, 1986) e, efetivamente, o transe é comumente considerado parte integrante do mecanismo de dissociação. A linguagem límbica, das funções de ordem considerada "inferior" não é de tipo binário ou lógico, mas é o lugar das metáforas, das imagens, de conceitos afetivos generalizados (D'AQUILI e LAUGHLIN, 1996, p. 137), que, ligadas a atividade física, cognitiva e espiritual, compõem aquilo que é foi chamado de "modalidade integrativa de consciência" (WINKELMAN, 2006, p.151)[49].

---

[48] Ronald J. Pekala, é o inventor do questionário mais comum para a revelação dos estados de consciência, o PCI (Fenomenologia do inventário da Consciência) - PEKALA, 1991.

Os fenômenos de dissociação típicos no Ocidente podem ser medidos quantitativamente, usando a Escala das Experiências Dissociativas (DES) que agrupa os vários comportamentos em 28 tipos (BERNSTEIEN e PUTNAM, 1986).

Fenômenos de temporária perda de controle, que, porém, não resultam em amnésia, observada em culturas distantes da nossa, como o *Latah* (em indonésio) ou *Gegean* (em balinês) pode-se acrescentar a essa lista, também é possível que tenham uma origem biológica, genética. Outro estado de dissociação conhecido somente na cultura balinesa é o *engkebang memedi*, onde um indivíduo é raptado por um demônio específico e vive experiências muito idênticas a outros indivíduos nas mesmas condições.

O transe se caracteriza por uma troca de cognição, percepção psicológica e sensibilidade física. É, por estes elementos, muito similar à hipnose. A hipnose é, geralmente, produzida ou induzida por outro indivíduo, e se concretiza como uma relação entre dois indivíduos. Quando é produzida pelo próprio indivíduo é, na psiquiatria, chamada de auto-hipnose (*self-hypnosis*). Já que é comum pensar o transe como um fenômeno espontâneo, não induzido, se prefere utilizar este termo nos estados alterados comuns em muitas culturas, que se fazem acompanhar por música, canto, saudações/encorajamentos verbais (ROUGET, 1985) e, muitas vezes, se manifestam pela junção de álcool ou outras drogas alucinógenas.

Pode-se subdividir em manifestações subjetivas e objetivas, o transe/hipnose. Do ponto de vista subjetivo, entre as mutações de percepções e sensações, se catalogam, geralmente, uma impressão de obscuridades e de saídas do corpo. A atenção se restringe e perde-se a consciência do ambiente que circunda (BROWN e FROMM, 1986). Geralmente, vê-se preso em alucinações de várias naturezas. Comumente, com olhos fechados, as imagens e os pensamentos aparecem mais ricos, vivos e detalhados, dando uma impressão de realidade.

Do ponto de vista objetivo, uma situação de transe leve se revela pelo tremor e fechamento lento das pálpebras, com posturas anormais (por exemplo, o levantar automático, lento, dos braços e a capacidade de mantê-los elevados por um tempo prolongado), com a diminuição da sensibilidade à dor e ao cansaço (por exemplo, a capacidade de caminhar sobre carvões em brasa), uma mudança na resposta fisiológica ao calor, ao frio ou às feridas (por exemplo, a falta da aparição de bolhas devido ao contato da pele com um objeto muito quente, a falta de sangramento no caso de um corte ou uma extração dentária), um aumento da sensibilidade à dor quando comandada pelo hipnotizador. É importante notar que o sujeito capaz de entrar em transe é caracterizado por sentimentos de confiança ou desejo de participar desse estado mental, que é somente acompanhado, quando acontece, pelo sujeito hipnotizador (SOSKIS, 1986). Por exemplo, o constante suporte familiar ou da tradição, cria um contexto bastante favorável à manifestação do transe.

---

[49] Para esclarecer o conceito, de um ponto de vista linguístico, é bom lembrar as bases deste raciocínio e da análise desenvolvida pelos estudiosos citados. Retomando a hereditariedade da retórica antiga, Roman Jakobson, posteriormente seguido por Jacques Lacan e, enfim, por Christian Metz, identifica nas duas espécies de superfiguras da Metonímia e da Metáfora, os fundamentos de duas categorias de agrupamento: de uma parte as figuras da semelhança, da outra aquela da contiguidade (condensação e deslocamento, para Lacan), que constituem a linguagem própria da lógica não linear, analógica, que é, também, aquela da criatividade. Ver: JAKOBSON, Roman. *Fundamentals of Language*, La Haye, Mouton, 1956.

Os valores comuns morais e éticos se mantém, também, no estado alterado. Já que, se produz um estado de desassociação, uma parte de si mesmo é capaz de observar e avaliar aquilo que acontece à própria mente e ao próprio corpo. Essa função é chamada de "observador escondido" (HILGARD, 1977). Ao despertar de um estado leve de transe, o sujeito é, normalmente, capaz de se recordar aquilo que aconteceu, a menos que não haja recebido um comando específico por parte do hipnotizador. Um fenômeno similar pode ser, também, definido como "despersonificação", no qual se observam os seguintes estados: 1) sensação de destaque, capacidade de observação de si mesmo, sentido de irrealidade; 2) sensação de ser um autômato; 3) sensação de leveza do corpo; 4) lembrança de ter examinado a possibilidade real do fenômeno.

Nas situações de transe-possessão profundo, porém, se revelam também: 1) sensação de encarnar outro poder que guia e controla, portanto, de ser guiado por outro; 2) modificação do comportamento; 3) modificação da resposta psicofisiológica (por exemplo, de não sentir dor ou queimaduras de fogo); 4) uma modificação emotiva sucessiva; 5) amnésia (na maior parte dos casos).

O transe de um sujeito pode ter efeitos de "campo", envolvendo testemunhas e participantes. É típico o exemplo da "xamanização" de um grupo que produz um estado de êxtase de massa, na cultura Eskimo Tungus (SHIROKOGOROFF, 1935, p.53 in JENSEN, 1993, p.30). Algo de similar acontece durante as cerimônias de massa (e transe-possessão de massa) no período do *kuningan*, a cada 210 dias, por exemplo, em Timbrah, no nordeste de Bali ou em Kusiman, no sul da ilha e em Jimbaran (uma calendarização diferente). A possessão é contagiosa, não é controlada como aquela dos médiuns e requer assistência de facilitadores durante o percurso do transe e para concluí-la. Nesses casos o sentido da possessão está ligado ao sistema de crenças e é considerado um fenômeno biofisico-social estruturado (v. BELO, 1960 in JENSEN, 1993, p.106). Nas culturas ocidentais, em presença de fenômenos similares, embora não violentos, a ideia de possessão é rejeitada historicamente por razões culturais. Porém, em outros termos, continua a aparecer e a ser relatada, não somente na variante "demoníaca".

Toma-se como exemplo os fenômenos de transe internos à religião e prática católica contemporânea dos renovadores carismáticos inspirados pela literatura paulina, de matriz norte-americana, facilmente observáveis, agora, na Itália e em muitos outros países ocidentais e não ocidentais, onde o transe que ocorre durante as Missas é explicado como um breve e iluminante contato com o Espírito Santo e pode levar a falar em línguas desconhecidas, a fazer profecias e a provocar curas milagrosas[50].

Foi demonstrado por Goodman (1972) o aumento de substâncias eufóricas no sangue (Beta endorfina) e a aceleração da atividade cerebral (ondas Theta de 5-7 ciclos por segundo) nos rastreamentos de encefalogramas de sujeitos em estado de transe religioso. A produção de ondas cerebrais Theta e Alpha tem a capacidade de usurpar as faculdades críticas da mente e o impulso ao pensamento lógico, binário e mudanças nos níveis de neurotransmissores e produzem a ativação do sistema límbico ou a supressão do lobo parietal (Dox 57, 59:2012)[51].

[50] Casos de estudo de possessões espirituais na América do Norte, com particular atenção ao fenômeno da Glossolalia, se encontram em: Nicholas P. SPANOS. Multiple *Identity Enactments and Multiple Personality Disorder: a Sociocognitive Perspective*, in *Psychological Bullettin*, 1994, Vol.116, n.1, American Psychological Association, p.148. Spanos, conhecido pelas suas teses, segundo as quais, a hipnose não pode ser considerada um estado de consciência alterado, nem um estado dissociado de consciência (opositor da escala da suscetibilidade hipnótica nascida na escola de Stanford de Ernest Hilgard) é também um dos poucos estudiosos que analisou as técnicas e a história da possessão em âmbito psicológico. No que diz respeito a suscetibilidade à hipnose, os critérios mais comumente citados são aqueles indicados na Escala de Tellegen (TELLEGEN & ATKINSON, 1974).

[51] Um estudo experimental alemão muito recente, concebido e conduzido em colaboração por três instituições de pesquisa, o Mark Planck Institute for Human Cognitive and Brain Sciences Leipzig, Leipzig, Germany, a Berlin School of Mind and Brain, Humboldt University, Berlin, Germany e, o Institute for Biomusicology at Mid Sweden University, Östersund, Sweden, apresentado no dia 12 de junho de 2012, parece contradizer esta conclusão. Utilizando os maquinarios mais sofisticados para a análise e a visualização das atividades nas diversas áreas cerebrais (o PET scanner), os pesquisadores afirmam haver demonstrado diferenças nas atividades em transe de tipo xamânico e em não-transe em situação de laboratório, e uma série de conexões em amplas áreas do córtex parietal, articuladas e somatossensorial e a medula alongada, enquanto que as diferenças no espec-

Schechner lembra que uma ação física repetida aumenta a produção de endorfinas corpóreas, produzindo aquela sensação prazerosa de totalidade, que Freud chamava "oceânica" (FREUD, 1971; SCHECHNER , 2007, p.18).

Os estados mais elevados do transe, todavia, constataram uma diminuição da amplitude dos traços do encefalograma. Pareceria, então, comprovado que no transe profundo as funções cerebrais de nível "inferior", límbicas e aquelas "superiores", parietais, próprias do pensamento discursivo, se integram e, por isso, haveria uma espécie superior de controle sobre si mesmo (ver o modelo relacional de AZARI, 2014; e a ideia de uma rede de relações instaurada entre a convexidade anterior do lobo frontal e o lóbulo parietal inferior do *operador causal* em situação ritual de D'AQUILI e LAUGHLIN, 1996). No caso de possessão e distúrbios de personalidade múltipla, as variações rítmicas de ondas alfa, beta e teta refletem as mudanças energéticas, de excitação e tensão, das várias personalidades (COONS, 1988). Essas mudanças não resultam em sujeitos hipnotizados (HUGHES e MELVILLE, 1990; PUTNAM, 1991), destes resultariam uma diferença qualitativa nos respectivos estados neurofisiológicos.

Em minha opinião, aqui estamos diante de variações de uma mesma escala e a origem e a explicação de todos os estados de consciência alterados podem ser de natureza evolutiva. Outros aspectos fisiológicos podem intervir diretamente, por exemplo, técnicas de manipulação da respiração são, muitas vezes, parte de práticas xamânicas, e podem levar à hiperventilação involuntária ou hipocapnia, com subsequente alteração de consciência (GROF, 1976). Estudos sobre a hipnose em diversas espécies animais (GALLUP, 1975; HERZOG, 1978; KLEMM, 1966; BOURGUIGNON, 1973, p.11) sugeriram que a função primitiva do transe, tanto nos animais como no homem, é evolutiva, de autodefesa psicobiológica, em uma situação de estresse como medo ou terror de um ataque, que produz uma mudança repentina de comportamento, manifestando-se em inesperada imobilidade e rigidez muscular. Segundo Darwin, a defesa biológica desse mecanismo consistiria na recusa dos predadores de alimentar-se de carne morta. A dissociação consistiria no aumento da atividade cerebral constatável nos traços do encefalograma acompanhada pela imobilidade "tônica" (WALLANAU e GALLUP, 1977).

A conexão primitiva entre o fenômeno de dissociação e o mecanismo de defesa, fez os estudiosos refletirem sobre a relação entre o transe e o mecanismo de repressão psicológica de situações não toleráveis pelo sujeito. Embora estudos nesse campo tenham produzido mais confusão do que certezas (HILGARD, 1977; HOLMES, 1990), é útil notar que, nas situações de possessão, certos materiais reprimidos possam muitas vezes emergir e depois serem levados pela amnésia. O problema continua, de qualquer forma, sendo aquele da interpretação dos sinais, já que a dissociação comporta uma separação entre pensamento e consciência, os materiais reprimidos, provenientes do inconsciente, surgem expressos simbolicamente ou ilogicamente. É, porém, um fato, que em tais cerimônias (por exemplo, balineses, ver JENSEN, 1993, p.33), a possessão consente uma expressão clara e lógica de conteúdos removidos (reprimidos).

A separação entre transe, estados alterados de consciência e possessão em geral, mesmo fundamentada, parece algumas vezes escolástica e dificilmente

---

tro das ondas Teta e Alfa não resultam significativas. Os sujeitos, em número de quinze, definidos "praticantes *experts* no xamanismo", com uma experiência média de 9.3 anos, provenientes da Alemanha e da Áustria, foram observados em quatro testes, de oito minutos cada um. Não estou confirmando, nem desmentindo os resultados dessa pesquisa, da qual as premissas, porém, me parecem discutíveis. Se devessem ser confirmados tais resultados, na minha opinião, deveria se considerar a possibilidade de atitudes inatas ao transe, além da existência de um treinamento específico, ainda não identificado, apto a desenvolver a habilidade de conectar essas áreas específicas do cérebro. Essas conclusões, em efeito, coincidem com aquelas da mais recente geração de neurocientistas cognitivos que, aplicando juntamente os métodos de revelação eletrofisiológica (EEG) e de visualização da ativação de várias áreas do cérebro (PET) e, em particular nos grupos neuronais do sistema tálamo cortical na análise de pacientes afetados por desordens psicóticas, estabeleceram que as várias anomalias relativas ao conteúdo e ao contexto da consciência (as quais incluem alucinações, observadas com oscilações gama), deve-se a assincronia ou desordem de integração entre o sistema sensorial da consciência e os sistemas motores do pensamento, normalmente ligados por circuitos integrativos dos gânglios de base, do tálamo e do córtex frontal. O que resulta numa incapacidade de distinguir as atividades exógenas daquelas endógenas, o si mesmo do outro. Além disso, foram observadas preferências na ativação de um dos dois hemisférios, com assimetrias laterais. Essas foram encontradas, também, na criança em todas as fases do crescimento, com isso resultaria que uma conectividade atípica produziria uma propensão à experiência de irrealidade. (LLINAS et al., 1991, 1994; BALDEWEG, SPENCE, HIRSCH & GRUZELIER, 1998; TONONI e EDELMAN, 2000, FEINBERG e GUAZZELLI, 1999; e GRUZIELER, 1999).

aplicável às realidades observadas. Bourguignon (1973) relata um estudo segundo o qual 90% de 488 sociedades e culturas mundiais observadas têm institucionalizadas formas de consciências alteradas, e dessas 52% são associadas à possessão. A possessão é definida como um estado no qual o indivíduo parece perder a própria identidade para se tornar outra pessoa. A sua fisionomia se transforma e mostra uma extraordinária semelhança com o indivíduo do qual é a encarnação. Pronuncia palavras com uma voz alterada que corresponde à personalidade do novo indivíduo (ELLENBERGER, 1970, p.13; in JENSEN, 1993, p.33).

No seu clássico texto "Possession: Demoniacal and Other" (1930), Oesterreich documenta manifestações do estado de possessão em muitas civilizações antigas que estão na base da cultura ocidental, como aquelas descritas nos Evangelhos e em muitas outras "primitivas" em todo o mundo, em geral com características negativas e sofridas pelo sujeito e pelos grupos sociais. As manifestações da possessão são tanto subjetivas quanto observáveis e são divididas pelo tipo "sonâmbulo", no qual o sujeito não tem consciência daquilo que ocorre; e possessão "lúcida", quando não tem amnésia. Descreve a aparição de uma fisionomia diferente, voz e identificação com a nova personalidade e uma transformação nas estruturas de movimento, às vezes automático, produzido pela excitação do sistema motor. As possessões em um indivíduo podem ser múltiplas, como no caso dos sete demônios de Jeanne de Anges (OESTERREICH, 1930, p.26). Oesterreich explica que a possessão provocada artificialmente tem a função de conectar o homem com o mundo metafísico e promover a consciência da presença divina.

Estudos mais recentes, como aquele de Bourguignon (1976), descrevem, por sua vez, estes fenômenos como aceitos, ou até mesmo promovidos por indivíduos e grupos sociais, com funções geralmente positivas para o desenvolvimento pessoal e coletivo. Encontramos exemplos deste gênero nas culturas cristãs norte-americanas, como os Holy Rollers nos pentecostais, os Jumpers de origem gaulesa, para identificar, também, com elementos dos *quakers/quaccheri*[52], os Shakers (LINTON, 1956 e HENNEY, 1973) ou indígenas americanos (BENEDICT, 1923), embora Linton (1956) sublinhe que os fenômenos de possessão nas culturas dos índios americanos são raros e intermitentes e passam, geralmente, pela forma do sonho como satisfação dos desejos (outra forma é aquela da transformação temporária em um ser de capacidades superiores, capaz de satisfazer as demandas de outros membros do grupo social); na cultura Salish, nas áreas da costa norte ocidental do Pacífico (e na tribo Kwakuitl, nas quais os rituais se interligam com iniciações secretas – JILCK, 1982). É digna de observação a capacidade dos dançarinos xamânicos Salish de controlar os seus espíritos e determinar o tempo da possessão. Wick (1941) relata a experiência de um dançarino de cultura Salish que contava: "Quando você canta, a respiração começa a se agitar. Depois de um pouco, entra em você. Você tenta cantar, o maxilar começa a se agitar, então você canta, o aceita. Quando danço, não me excito. Siga o seu poder, siga apenas a estrada do seu poder" (in JENSEN, 1993, p.35). São, em todo caso, comuns a muitas culturas experiências de possessões individuais espontâneas, não voluntárias, negativas, demoníacas ou ligadas à "magia negra". Por exemplo, a clássica "tarantolata" de mulheres no sul da Itália, ou a forma balinesa *bebainan*, ou aquela típica da infância, que é, muitas vezes, ligada à performance de danças *legong*, vistas, mas jamais apreendidas tecnicamente anteriormente pelas meninas afetadas pelo transe de possessão, ou *kasurupan*, de espíritos negativos que aparecem nas sagas épicas e religiosas *Mahabharata* e *Ramayana*. Desse tipo é a *njarinintsy* das crianças, às vezes contagiosa, e a *tromba* tipicamente de mulheres, em Madagascar, norte ocidental[53]. Algumas dessas formas de possessão podem causar distúrbios psicológicos ou doenças orgânicas, como nos casos observados em mulheres na Somália, na China ou Ceylon (LEWIS, 1971).

São úteis para o nosso estudo algumas observações feitas por psiquiatras em relação a sujeitos possuídos ou em estados alterados pelas múltiplas personalidades: o corpo pode ser compartilhado; as várias entidades que possuem o indivíduo podem modificar o seu comportamento; os níveis e graus de consciência do indivíduo sujeito à possessão variam; é necessário que o indivíduo creia nas possessões e alterações; quem assiste às possessões cuida para que o sujeito não se fira, oferece controle e guia serena e, às vezes, conhece as técnicas para encerrá-las a partir de um comando; o estado dissociado tem, muitas vezes, a segunda finalidade de atrair a atenção sobre o sujeito; ab-reação, o uso e a revivência da memória emotiva reprimida é utilizada nas terapias para levar o indivíduo a uma unidade; o transe de possessão pode ser contagioso, assim como sessões de hipnose terapêutica podem levar à hipnose do próprio terapeuta (JENSEN, 1993, p.223-4 e 228; ERIKSON, 1977, p.42).

---

[52] Nota da tradutora: Sociedade de Amigos, fiéis de um movimento cristão nascidos no século 17, na Inglaterra.

[53] Para as diferenças entre fenômenos de possessão na África e na Eurasia, ler: Felicitas D. GOODMAN. *How About Demons? Possession and Exorcism in the Modern World, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.* 1988, p.98. Também é seu o interessante estudo sobre Cuyamungue americanos. *A Trance Dance with Masks* in **The Drama Review**, Vol.34, n.1 Spring 1990, pp.102-114.

ESCALA DOS TIPOS DE TRANSE

Utilizo aqui o termo "transe" com uma acepção vasta, que inclui alguns dos exemplos mais relevantes ou notáveis de estados alterados de consciência (*altered states of consciousness, ASC*), abrangendo estados de hipnose, meditação, êxtase, dissociação e possessão. Embora, como vimos anteriormente, na literatura médica ocidental o transe vem muitas vezes considerado como apenas um dos exemplos de estado alterado (JENSEN, 1993, p.3 e outros[54]) acredito que o problema seja essencialmente de natureza linguística e não me prolongarei, portanto, nesse ponto, considerando suficientes as análises desenvolvidas nesses termos por muitos autores provenientes de diversos contextos geográficos, culturais e científicos[55].

---

[54] Langness (1976) distingue explicitamente os estados de transe dos estados de transe-possessão, e Bourguignon (1976) e Suryani (1993) localizaram casos de possessão sem transe (a própria Suryani, médica balinesa e a própria *balian*, conta deste seu estado). A meu ver, não é lógico distinguir os dois estados de consciência, se não por qualidade, por isso a possessão inclui necessariamente transe. De fato, existe um elemento de transe também na arte do performer, que me parece ser, na realidade, a atividade observada inconscientemente pelos autores citados (tecnicamente, em terminologia psiquiátrica, seria "auto-hipnose", mecanismo tipicamente verificado em sujeitos afetados por distúrbios de personalidade múltipla ou MPD, que é um uso crônico da auto-hipnose) (BLISS, 1986).

[55] Uma síntese das várias posições é bem ilustrada no primeiro capítulo do estudo de Gilbert Rouget "Música e Transe: uma teoria das relações entre música e possessão", Paris: Gallimard 1980. Aqui, Rouget também recorda que, desde 500 a.C. o estado de possessão é confundido com a loucura. No seu clássico texto, Rouget propõe a sua teoria

Vejo o transe, portanto, como o estado alterado de consciência caracterizado por uma transformação na cognição, das percepções e das sensações que têm uma base fisiológica. Essa transformação se manifesta, de fato, com aspectos diversos, em todas as formas de alteração de consciência e inclui elementos inconscientes e conscientes. Por outro lado, ali onde, como em Bali, o fenômeno de transe-possessão é difuso e aceitado socialmente e culturalmente, o termo "transe" ou hipnose que inclui dissociação, não existe em um significado separado, mas se traduz com a ideia do "baixar" (de divindades ou espíritos, ler: JENSEN, 1993, p.172)[56], voluntário ou involuntário. Isso, em síntese, é relacionado a fenômenos de despersonalização, sentido de irrealidade, alteração de identidade, algumas vezes, amnésia e, muitas vezes, a ações como a perda de sentidos; cair, mover-se e gritar de maneira convulsiva, ou performances vocais e físicas precisas e aparentemente formalizadas, surpreendentes porque nunca antes experimentadas pelo sujeito. Só ocasionalmente, como vimos, isso é percebido como aquisição de qualidades e poderes especiais normalmente atribuídos a divindades, como aquele curativo ou de conhecimento daquilo que não se conhece em um estado não alterado, existente no tempo presente ou no futuro.

Um estado de transe pode ser induzido ou, então, produzido autonomamente pelo sujeito. Em alguns casos, pode ser induzido por atividade de estresse físico e psicológico e por condições ambientais extremas, mas

---

sobre a possessão, segundo a qual, o fenômeno surge quando determinadas precisas condições aparecem contemporaneamente, como uma predisposição inata, um valor social de um sinal divino, a possibilidade da gestão do sinal como sistema de comunicação com a divindade e a identificação do sujeito com a divindade, e a teatralização do fenômeno. Para uma formulação esquemática da teoria da possessão como distinta de fenômenos de desordem mentais ou esquizofrênicos, ver: SURYANI e JENSEN 1995, p.192-195 e mais detalhadamente, como distinta de fenômenos MPD, p.213 e nota 27. Ver também CRABTREE, 1985.

[56] Isis Costa McElroy nota que em Yoruba os significados do radical gùn sobre os quais se baseiam os termos brasileiros egum (espírito ancestral) e elegum (aquele que tem o poder de receber e materializar a energia ancestral), significa literalmente "montar", o que pode implicar possessão sexual, de mulher ou homem, por trás. Matory observa que por esse motivo os "homens verdadeiros" relutam em deixar-se possuir no Candomblé brasileiro (ver: MATORY in Isis Costa MCELROY. *A Transdiasporic Paradigm* in **Religion, Theatre and Performance.** Ed. da Lance Gharavi, London, Routledge, 2012, p.136).

em muitos desses casos (por exemplo, quando a consciência alterada é produzida pela fome, reclusão, monotonia[57]), tem-se, na verdade, um estado de delírio (MCGUIRE, BASTEN, RYAN and GALLAGHER, 2000). Pode ser estável em uma determinada fração de tempo, ou instável, e acontecer somente em forma mental ou mental e vocal, ou somente física ou psicofísica, apenas de movimento ou combinada à ação vocal. Cada um desses estados pode ser ligado a ou descrito como distúrbio psicopatológico (veja a relação APA *DSM-III-R* de 1987), se segue no tempo de maneira intermitente e produz um persistente sentimento de destaque da realidade ordinária e tem diferentes graus de intensidade, da mais leve à mais profunda, as quais dependem da capacidade de atenção do atuante, de sua orientação e das interferências[58]. A distinção está, também, na percepção de uma entidade negativa ou não quista, no caso da patologia, e positiva e quista, no caso da possessão em transe.

A escala dos tipos de transe, que proponho a seguir, segue uma lógica progressiva; tem, também, a característica de referir-se a casos do ponto de vista numérico, na sociedade ocidental, inversamente proporcional às suas intensidades[59]:

---

[57] Como o caso da técnica do "ganzfeld", exposição prolongada a um campo sonoro ou visual homogêneo.

[58] De qualquer forma, no transe, a distinção entre fenômeno normal e patológico, do ponto de vista fenomenológico, especificamente no que diz respeito ao transe-possessão, é tecnicamente difícil de fazer, até porque o distúrbio de personalidade múltipla, conhecido como MPD, que atinge cerca de 3% dos pacientes em hospitais psiquiátricos, é verificado quase que exclusivamente no mundo ocidental (ver: PUTNAM, 1989). Em síntese, podemos dizer que um distúrbio de personalidades múltiplas pode ser considerado como um processo de possessão fora de controle, seja do ponto de vista social que individual e, de fato, pode durar meses ou anos (ver: JENSEN, 1993, p.214 e 216, onde são citadas as fontes dos sistemas de diagnósticos contemporâneos para distúrbios dissociativos).

[59] Por exemplo, as crianças americanas passam, em média, quatro horas e meia por dia diante da TV (SWING, GENTILE, ANDERSON e WALSH 2010), e 15% da população ocidental é considerada altamente hipnotizável (HILGARD, 1965), enquanto muito poucos são os performers e raríssimos são os casos de possessão. É evidente que esses números em sociedades como aquela balinese, ou brasileira ou de muitas realidades no continente africano, são radicalmente diferentes, em escala até mesmo inversa. Teóricos e antropólogos culturais, como Geertz (1966) e Connor (1984), explicam as diferenças como o resultado de uma radical diversidade entre o sentimento unitário da personalidade no mundo ocidental e o sentimento da personalidade em outras culturas, sentida como uma fusão de si mesmo com o macrocosmo.

1. Transe mínimo – O sujeito é passivo e imóvel, a sua atenção estavelmente (*eterodiretto*) guiada por um médium. É, por exemplo, a condição espectatorial da televisão. Por outro lado, qualquer forma de publicidade comercial funciona com base nesse mecanismo.
2. Transe mínimo de segundo nível – É físico, mas não mental e provocada por um ritmo base cíclico, muitas vezes acompanhado por imagens artificiais ou luzes elétricas projetadas e variadas sobre o mesmo ritmo. É estável. Por exemplo, o sujeito dançante livremente em uma discoteca, ou *rave party* ou o tocador ocidental de instrumentos de sintetização eletrônica do som ou amador de Djembê ou de outras percussões consideradas exóticas (ver: WINKLEMAN, 2006, p.151).
3. Transe mínimo de terceiro nível – O sujeito ainda está imóvel e sua atenção é guiada por um médium, mas a sua condição não é total passividade. É, por exemplo, a condição do leitor ou espectador da música construída sobre estruturas harmônicas tocada ao vivo, de certo cinema fundado sobre montagem dialética e, normalmente, do teatro (sobre quais princípios se baseia. Ver a aula de Eisenstein). É instável e amplamente descrito por Aristóteles na *Poética*. Pode, também, ser provocado por algumas substâncias naturais ou sintéticas, absorvidas pelo organismo em determinadas formas e circunstâncias (por exemplo, com o uso do ibogaime, extraído de algumas raízes e usado em numerosos rituais de passagem na África, como nos Bouitis, ou o consumo ritual de *peyote* no deserto mexicano, ou de outras substâncias alucinógenas comuns a alguns grupos naturalistas urbanizados no Brasil). Nesses últimos casos pode-se chegar a estados alterados como o desmaio, a obnubilação e a despersonalização.
4. É, na realidade, uma variante do transe mínimo de terceiro nível – No Ocidente se identifica com a hipnose, cuja possibilidade de pensar em estado de transe produz a assim chamada "lógica do transe", ou tolerância de elementos incongruentes (ORNE, 1959). Aqui se misturam em um mesmo nível cognitivo,

elementos da realidade externa e elementos da imaginação ou percepção interna (entre as quais, as "alucinações"). Se o sujeito operar técnicas orgânicas de hiperventilação e não esteja imóvel e guiado externamente em um percurso de imagens mentais ou de sensações ou de memória emotiva, pode produzir-se livremente junto ao movimento físico. Alguns treinos de ator se fundamentam nesse tipo de transe, por exemplo, aquele originado por Michael Chechov, que é em parte inspirado nas meditações hesicastas indicadas no nível 7, mas é controlado por uma parte, alerta, da consciência[60]. De signo completamente diferente, mas no mesmo nível, a magia sexual de Aleister Crowley, que tende, porém, a níveis superiores e à possessão.

5. Transe superior de primeiro nível – O sujeito fica imóvel e é guiado, mas não é passivo. Utiliza a mente para uma transformação de estado de consciência. É o nível elementar da meditação cristã, por exemplo, ou de tradição indiana. É estável e trabalha diretamente sobre as interferências. Nesse âmbito podem-se relevar diversos subníveis, desde aquele que produz uma simples paz, uma pausa no fluxo do pensamento, àquele que utilizando imagens divinas se aproxima à condição de transe superior de possessão.

6. Transe superior de segundo nível – O sujeito fica imóvel, mas produz uma meditação independente. Geralmente é formalizada. Por exemplo, uma reza silenciosa[61].

---

[60] Ver WHITE, R. Andrew. *Embodying the Disembodied: Hesychasm, Meditation, and Michael Chekhov's Higher Ego* in **Religion, Theatre and Performance.** Cit. White, citando Cole and Chinoy (1949), relembra, além de tudo, que um similar processo era desenvolvido e ensinado pelo grande ator francês do século XIX Benoît-Constant Coquelin, que parece compartilhar com Chechov a ideia das duas consciências separadas do ator (COLE and CHINOY, 1949, p.192; WHITE, 2012, p.68). Também Meierhold se refere ao mesmo conceito, em algumas aulas transcritas nas anotações de Eisenstein de 1921, p.22: "Construir um personagem significa se desdobrar em duas partes: a primeira é produto da realização, a segunda é o artista que cria e observa criticamente a própria criação (ver: COQUELIN)" (MEIERHOLD, 1998, p.70).

[61] O corpo em meditação tem sido objeto de pesquisas neurológicas, muito mais do que o corpo em ritual ativo. Ver: NEWBERG, 2006. "*Religious and Spiritual Practices*" e

7. Transe superior de terceiro nível – À meditação imóvel, se agrega uma ação vibratória, por exemplo, um mantra de tradição indiana ou um canto sacro eficaz, como o gregoriano, ou outros de tradição greco-ortodoxa, como a oração ininterrupta etc. É uma forma de transe particularmente estável e produz efeitos físicos de aquecimento corporal.

8. Transe avançada – A meditação não nasce do proprio sujeito, mas é dirigida pelo próprio sujeito de maneira estável. Pode ser silenciosa ou utilizar, além da voz, gestos formalizados, instrumentos musicais ou instrumentos para realizar desenhos e pinturas formalizadas de tradição. As práticas de *asana* no Hatha Yoga, as Danças Sacras de Gurdjieff e dos Sufi, as formas das artes marciais, as práticas de Taichichuan e de ChiGong produzem esse tipo de transe e um evidente aquecimento corporal, devido à circulação da energia interna, ligada às ações físicas e à respiração controlada. Em alguns casos a liturgias religiosas suportam esse tipo de transe.

9. Transe avançada de segundo tipo – O sujeito é ativo, se torna atuante e é dirigido por um guia que o conduz a um estado de transe físico e, ao mesmo tempo, mental, gradualmente. Isso acontecia, por exemplo, durante as atividades grotowskianas parateatrais[62] o trabalho de Zygmunt Molik e

---

"*The Neurobiology of Spiritual Transformation*". Além das críticas sobre os modelos de análise de Catherine Bell "*Constructing Ritual*" (1996) e "*Ritual: Perspectives and Dimensions*" (1997). Uma síntese de cinquenta anos de observações está em RAEL CHAN, Polich "*Meditation States and Traits: EEG, ERP, and Neuroimaging Studies*" (2006).

[62] As atividades parateatrais constituíram a ponta do diamante e, certamente, o mais complexo e interessante dos fenômenos mais globais difundidos nos anos 70, voltados para a pesquisa da comunhão perdida com a natureza. Esse mito, recorrente na cultura moderna ocidental, teve, então, um renascimento, também por causa de uma repentina decadência de práticas rituais populares e tradicionais. Por exemplo, a consideração que teve o fenômeno da tarantolata ou pizzicata no sul da Itália, que passou de tipo de possessão demoníaca comum, provocada pela picada de uma aranha, curada com o exorcismo da dança, à expressão típica de distúrbio psiquiátrico agudo de histeria, não mais enquadrado em uma prática ritual aceita socialmente. Dos anos 50 aos 70, o fenômeno da emigração e o consequente despovoamento das áreas rurais da Itália meridional e insular e a nova urbanização, com a criação do subproletariado urbano e, de acordo com a classe rural de pertencimento, de uma nova pequena burguesia urbana escolarizada, refratária

de Rena Mirecka, que no geral conduzem ainda a níveis sucessivos de transe avançada[63].

10. Transe avançada de terceiro tipo – O atuante produz autonomamente um transe de tipo psicofísico, improvisando sobre bases técnicas obtidas anteriormente. Pode levar a uma pesquisa, a uma descoberta de cunho criativo. Normalmente as performances de teatro e dança (que é o caso de uma performance teatral ligada a uma música/ritmo externos) manifestam, em público, esse tipo de transe. Em âmbito ritual pré-litúrgico pode ser a condição do sacerdote ou dos participantes. Em âmbito privado, uma atividade artística plástica ou de pensamento, como a escrita, a pintura ou a escultura, em vários níveis de qualidade, segundo a capacidade técnica, a orientação e a experiência. Pode-se atuar por comunicações orgânicas não verbais ou gestuais significantes, por exemplo, com animais. É altamente instável e às vezes assume características patológicas (desordens dissociativas na forma de desordens da possessão, quando não é reconhecida como expressão normal de uma cultura ou religião. Deste gênero é o transe de suicídio). Quando a experiência é repetida conscientemente e formalizada, se passa ao nível consecutivo.

11. Transe avançado de quarto tipo – Existe no âmbito de uma performance psicofísica precisa, a qual pode utilizar cantos vibratórios ou objetos e máscaras, e pode ser vivenciada publicamente ou de maneira privada. No teatro, é a expressão mais elevada da arte do performer. Diferencia-se em relação à precedente, pelo fato de ser muito estável.

12. Transe de ritual de possessão – É um estado avançado, estável, que envolve, em diversos planos, todos os participantes do ritual. O sujeito possuído, aqui, perde a sua individualidade por certo período de tempo, em um lugar estabelecido e organizado para a realização da experiência. No teatro é aquela experiência grotowskiana do Ato Total e para além do teatro, isto é, o modelo apresentado por "Action" com os membros do Worcenter de Pontedera no âmbito da Arte como Veículo[64].

---

a práticas rituais tradicionais, provocou o desaparecimento total do fenômeno. A partir desse quadro se explica a nova necessidade de tanto teatro nos anos 70 e 80 surgirem como substituto de práticas rituais de origem rural, muitas vezes de grupos e acompanhadas por uma redescoberta dos valores da natureza e da vida camponesa. Grotowski e seus colaboradores, porém, deram uma orientação de tipo científico a esse impulso coletivo, criando por muitos anos projetos internacionais de extraordinária eficácia e qualidade, que deixaram rastros e consequências importantes. Ver, Jennifer KUMIEGA. **The Theatre of Grotowski.** London, Methuen, 1985; Leszek KOLIANKIEWICZ. *On the Road to Active Culture: The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute* in **the Years** 1970–1977 – 1978 e 1979; CAMPO, *Il Gruppo Internazionale l'Avventura* in **Teatro e Storia, 2002-2003**, n.24, Roma: Bulzoni, 2003, e o *conto de Zygmunt Molik* in *CAMPO with MOLIK*, **Zygmunt Molik's Voice and Body Work,** London: Routledge, 2010.

[63] O trabalho que ainda hoje é desenvolvido e dirigido por Rena Mirecka, se fundamenta na reconstrução pessoal de práticas cerimoniais de várias origens. Elementos tradicionais e não tradicionais, são reorganizados e reutilizados dependendo de sua eficácia. A liberdade que essa aproximação consente, de fato, demonstra a possibilidade do performer de criar, em contextos secularizados ou pós-secularizados, formas novas para utilizar para o acesso à escala do transe. É interessante notar como nas muitas formas aparentemente tradicionais se pode verificar percursos similares. Por exemplo, poucos praticantes da Umbanda e do Candomblé brasileiro sabem que os espíritos indígenas caboclos, na realidade, se referem aos ancestrais afrocêntricos Bantu e não à cosmologia indígena brasileira, e os costumes e outros suportes cerimoniais são inspirados mais nos índios norte-americanos como aparecem nos filmes de John Ford e de outros diretores de filmes de faroeste (ler: RISÉRIO, **Carnaval ijexá.** 1981, p.67 in Isis Costa MCELROY. 2012, p.146, cit.). Isso não impede a possessão de acontecer, conforme verifiquei com a esplêndida performance da médium Selma de Nanã, em Uberlândia, em maio de 2012.

[64] O trabalho prático sobre a "via descendente" é assim descrito por Thomas Richards, o herdeiro de Grotowski: "... na percepção de alguém tudo pode ser conectado, como um rio que corre desde a vitalidade até essa sutilíssima energia que alguém pode perceber por trás da cabeça e mais em cima, ainda mais em cima, até tocar algo que não tem mais a ver somente com o quadro físico, mas que está como que acima do quadro físico. Como se uma certa nascente, quando é tocada, se ativasse, e algo como uma chuva levíssima caísse e lavasse cada célula do corpo. Essa viagem dá uma qualidade de energia, densa e vital, acima e acima em direção a uma qualidade muito sutil de energia, e depois esse algo sutil que desce outra vez na fisicidade de base. [...] não pensa mais de maneira técnica, deixa que as qualidades vibratórias desçam nele enquanto ele segue a sua linha de ações. E como a partitura de ação começa a contatar de modo natural certas associações, acordando nele algo de sua vida e de sua memória, o canto começa a entrar nele, e a fazer algo com ele. Pode começar a fazer com que aquela fonte de vida que está se acumulando suba, desça. Agora, como atuante, a minha atenção segue junto a essa ascensão interior da energia. Deixo que a minha atenção primária com isso. De algum modo, deixo que o meu "eu" vá com isso, o meu "onde estou" vá com isso, e deixo a partitura de ações andar quase por si só. A partitura já foi dominada, memorizada, e o corpo - não somente

13. Transe de possessão – É o nível mais alto de transe observável, identificação voluntária sem ritual e contato estável, além de certo período de tempo com um espírito de outra dimensão, diferente na forma, mas, de fato, comum a numerosas tradições e culturas do mundo, além da qual não se pode passar, senão no domínio do Nirvana “estático”, da “iluminação” e da via do “Bodhisattva” que, porém, não é de experiência comum. É individual, estável, ativa, psicofísica e vocal, geralmente formalizada. Muito rara, se diferencia em relação aos graus imediatamente inferiores pelo evidente desaparecimento do sujeito atuante e a sua substituição por elementos do mundo sensível não observáveis em condições ordinárias. Existem diversas graduações internas nesse nível, as quais dependem da estabilidade e duração (experiência e formação do médium), ou seja, da assim chamada “abertura de canal”.

14. Transe místico – Que se identifica com o desaparecimento da anima do sujeito, como indicado nas fontes da tradição grega dos Mistérios, dionisíaco e platônico, alcance do Nirvana não estático nas várias tradições de origem indiana (tem-se como exemplo, no budismo Mahayana, o alcance da condição de Buda, em tradições paralelas o terceiro estado do *samadhi*), contato sensível com a cruz no cristianismo e com Deus no Islã, em particular de tradição Sufi. Uma mudança de estado comparável a estes, se encontra, muitas vezes, descrito nos clássicos e em muito enigmáticos textos taoístas, como o resultado preciso da ação-não-ação ou *Wuwei*, coincidência com o Tao. Não parece possível descrever as características desse estado usando uma linguagem ordinária e é muito improvável tornar-se testemunha ou atuantes[65].

É evidente que os primeiros níveis se referem a um transe impróprio ou regressivo, que como no caso da hipnose se fundamenta na passividade total do sujeito e na falta de controle sobre si mesmo. Os níveis avançados, pelo contrário, se referem ao transe propriamente dito, no sentido de sua função de elevação espiritual. Esses casos são caracterizados, ao contrário, por uma habilidade de controle muito superior à vida ordinária sobre si mesmo sobre o ambiente circundante.

---

o corpo - completa a linha de ações. Mas você, você vai com essa viagem vertical em direção ao sutil. As duas coisas começam a se atuar simultaneamente, como se você tivesse a partitura horizontal - ligada a linha de ações, ao contato com os parceiros, a sucessão das ações - e algo como uma partitura vertical, ligada a essa “ação interior”, ao itinerário vertical, a qual qualidade de energia que é com você agora. [...] No início, quando se trabalha na direção dessa ascensão, em direção à transformação de energia, a percepção obtida pode ser mais associada a algo de interno, dentro, quase como se esse algo fosse estreito entorno a si. É como se um rio se abrisse na estrada entre os nós, fundindo e fundindo. Agora, ao invés, no trabalho, na percepção, não quer dizer que seja somente estreito ao seu entorno, perto, mas tudo em volta - não somente dentro, mas também em volta, de modo muito amplo, ao redor do quadro físico. Pode englobar também o seu colega de trabalho e o fazer dele , englobar o dentro e o fora dele. E pode-se dizer que seja quase o espaço entre os dois que ascende em qualidade de energia, e que algo de sutil descende nisso, neles”. (RICHARDS, 1997) - Nota da tradutora. Por se tratar de citações de outros textos optou-se em manter o texto enviado pelo autor, em italiano, também: “*...nella percezione di qualcuno tutto può essere connesso, come un fiume che scorre dalla vitalità fino a questa sottilissima energia che qualcuno può percepire dietro la testa e più su, ancora più su, fino a toccare qualcosa che non ha più a che fare solamente con il quadro fisico, ma che è come al di sopra del quadro fisico. Come se una certa sorgente, quando viene toccata, si attivasse, e qualcosa come una pioggia leggerissima scendesse e lavasse ogni cellula del corpo. Questo viaggio da una qualità di energia, densa e vitale, su e su verso una qualità molto sottile di energia, e poi questo sottile qualcosa che ridiscende nella fisicità di base. [...] non pensa più in maniera tecnica, lascia che le qualità vibratorie discendano in lui mentre segue la sua linea di azioni. E poiché la partitura di azione comincia a contattare in modo naturale certe associazioni, svegliando in lui qualcosa della sua vita e della sua memoria, il canto comincia a entrare in questo, e a farci qualcosa. Può iniziare a far sì che quella risorsa di vita che si sta accumulando salga, ascenda. Ora, come attuante, la mia attenzione va insieme a questa ascensione interiore dell'energia. Lascio che la mia attenzione primaria vada con questo. In qualche modo lascio che il mio “io” vada con questo, il mio “dove sono” vada con questo, e lascio la partitura di azioni andare quasi da sé. La partitura è già stata dominata, memorizzata, e il corpo – e non solo il corpo – compie la linea di azioni. Ma tu, tu vai con questo viaggio verticale verso il sottile. Le due cose cominciano a attuarsi simultaneamente, come se tu avessi la partitura orizzontale – legata alla linea di azioni, al contatto con i partners, al susseguirsi delle azioni – e qualcosa come una partitura verticale, legata a questa “azione interiore”, all'itinerario verticale, a quale qualità di energia è con te ora. [...] All'inizio, quando si lavora verso questo ascendere, verso la trasformazione di energia, la percezione che se ne ha può essere più associata a qualcosa di interno, dentro, quasi come se questo qualcosa fosse stretto intorno a sé. È come se un fiume si aprisse la strada tra nodi, sciogliendo e sciogliendo. Ora invece nel lavoro, nella percezione, non è detto che sia solo stretto attorno a te, vicino, ma tutto attorno – non solo dentro, ma anche attorno in modo molto ampio, attorno al quadro fisico. Può inglobare anche il tuo compagno di lavoro e il suo fare, inglobare il suo dentro e il suo fuori. E si può dire che sia quasi lo spazio tra i due che ascende in qualità di energia, e che qualcosa di sottile discende in esso, in loro.*” (Richards 1997)

[65] Alguns cientistas, porém, de Mandell (1980) a Persinger (1983), afirmam ter estabelecido as razões neurofisiológicas para a realização dos estados de êxtase místico.

A possessão é, portanto, um fenômeno do qual participa o nível mais elevado de transe observável. Se se deseja distinguir a possessão do transe em termos qualitativos, pode-se dizer, simplesmente, que um percentual de população muito maior está sujeita ou é capaz de entrar num estado de transe hipnótico, em relação ao percentual da população que pode ter uma experiência de possessão, independentemente do contexto cultural.

No caso da possessão, a relação não se cria mais com o mundo externo sensível, ou seja, próximo à mente e ao corpo do indivíduo, mas a um mundo longe ou muito distante, ou até mesmo desconhecido. É o reino no qual se pode encontrar a semente pura da criatividade. A atenção não é mais perdida, ligada e delegada ao ritmo, mas retomada e seguida com maior coerência em relação à existência ordinária do eu separado do mundo. Já que a possessão foi sempre observada no interior de uma situação cultural de crença na essência espiritual daquilo que de extraordinário acontece, a pergunta que hoje vem sendo feita entre os estudiosos desse fenômeno é se ela pode se atuar na ausência de um contexto informado por um sistema específico de crenças.

Esquematicamente, podemos dizer que em expressões de possessão do tipo espírita, como no japonês Itako, existe um misto de crença de espectadores (que exigem uma intervenção específica do médium, de agir e falar como um espírito conhecido por eles) e atuantes[66]. Em manifestações de possessão como o Vudu, a crença é essencialmente dos atuantes, que não são de modo algum influenciados pelos participantes também não crentes. De qualquer forma, aqui, os participantes dos rituais têm a função de testemunhas, e se são crentes, como é a norma, estão ali, muitas vezes, à espera e em processo de poder experienciar, por sua vez, o ato de possessão. No teatro (bem feito) a crença pertence apenas aos espectadores[67]. É, porém, uma crença limitada ao tempo da performance com um super-eu não crente.

Na ação-tipo de Grotowski, por sua vez, o espectador é uma testemunha que se conhece, convidado pessoalmente, crente como no caso do Itako; nos termos da crença há uma coincidência absoluta com esse tipo de possessão.

No mundo do teatro faz-se seguido referência à figura do ator como derivado do xamã em estado de possessão, e as modernas atividades parateatrais são definidas simplesmente como tipo xamânico [ver CAMPO (com Molik), 2010]. Segundo Goodman (1990), podem-se encontrar atividades xamânicas desde a Idade da Pedra, como testemunhado nas pinturas rupestres nas grutas de Lascaux, na França. Joan Halifax (1992) identificou oito características e modalidades de tratamento utilizados por xamãs ou "homens de medicina" comuns às várias tribos dos nativos americanos que podem ser, em larga escala, estendidos a todas as experiências xamânicas observáveis no mundo (eu diria todas com exceção do voo mágico da alma, típico de algumas culturas). Primeiramente, o procedimento cerimonial inspira a situação de encantamento, e são utilizados aspectos físicos para criar um lugar sacro, mantras, ervas e procedimentos psíquicos para favorecer a concentração. O local é organizado para criar um campo mágico, no qual uma mente concentrada pode evocar o poder que será utilizado. O xamã é lúcido, funciona como em um sonho, e capaz de voltar à realidade depois de se tornar parte da consciência do paciente. O xamã é capaz de reconciliar pensamentos opostos e aproximar o paciente da divindade. O xamã pode ver o futuro, compreender os mecanismos de causa e efeito das experiências de vida e predizer como o paciente vive e como deveria viver. O xamã é um guia capaz de iluminar, de fazer o paciente explorar territórios desconhecidos, escuros, não interpretados ou descritos precedentemente. Utiliza-se de plantas medicinais. O xamã tem experiências estáticas, de transe/possessão, e seu espírito voa encontrando, e unindo-se a outros espíritos.

---

[66] Para uma documentação de várias formas de possessão no Japão, ler o clássico LOWELL, P. **Occult Japan, or the Way of the Gods: an esoteric study of Japanese personality and possession**. Boston: Houghton, Mifflin, 1895; e o recente volume 9 (2006) do **Trattato di Antropologia del Sacro**, dirigido por Julien Ries, Japão. **Grandi Religioni e Culture nell'Estremo Oriente**, com curadoria de Lawrence Edward SULLIVAN, Milano: Jaca Book.

[67] A questão da crença no ator existe, e é particularmente complexa. Os mecanismos internos do ator estão no centro das reflexões do parágrafo sucessivo "Possessão e Teatro", em particular, nos escritos de Louis Jouvet. Aqui, podemos dizer que também o ator stanilsavskiano orientado a, assim chamada "*immedesimazione*" [nota da tradutora - uma espécie de identificação consciente com o outro, compenetrar-se em um personagem] tem também um super-eu não crente. Mesmo no caso em que é alcançada, na utopia de Vachtangov, abrindo-se na direção do personagem em uma modalidade de crença absoluta, que permita ao ator, não só repetir a ação vocal e física, mas de atuá-la, cada vez com precisão, como se fosse a primeira vez, improvisando completamente ao espectador, restaria um controle consciente sobre o contexto teatral da ficção.

Um conceito teórico ao qual a mudança de personalidade pode ser relacionada é aquele dos "múltiplos egos" (KLEMPERER, 1965; WATKINS e WATKINS, 1979) segundo o qual a personalidade pode surgir como unitária ou múltipla. Um estado do ego é uma determinada configuração do pensamento, sentimento e percepções integradas em torno de um princípio comum. Em caso de múltiplos egos, eles podem não surgir no comportamento normal, mas serem revelados em estados de transe ou hipnose, como sinal de presenças percebidas na infância ou criadas pelo indivíduo sucessivamente, que assim reconfiguram o próprio ego.

POSSESSÃO E TEATRO

Os mestres do teatro do século 20, sobretudo aqueles europeus e ocidentais, orientaram suas ações buscando duas finalidades paralelas: a criação de uma nova arte a invenção de uma nova sociedade, promovida através do nascimento de um homem novo, do espírito elevado por meio do trabalho criativo. Trata-se de um tipo de trabalho espiritual e pedagógico que utiliza a arte como alavanca para o desenvolvimento individual e, como consequência disso, de grupo e também coletivo.

Eles reagiam à cultura europeia do século 19, caracterizada pela forte presença conflitual de duas ideologias majoritárias, a corrente espiritualista e o cientificismo de caráter liberal. A secularização, às vezes forçada pela criação dos estados nacionais (o caso italiano e a queda do Estado da Igreja é exemplar) acompanhava o triunfo da burguesia na Europa e a afirmação do mercado como forma exclusiva de ajuste dos fluxos econômicos[68]. Nos anos de 1800, o novo teatro que vive do mercado substitui o teatro literário pedagógico do século precedente e renova o interesse pelas técnicas do ator, confinando-as, porém, em um âmbito estritamente profissional e artesanal, que muitas vezes se reduz a *cabotinagem*.

No século sucessivo, com o fim desse sistema, também por causa da afirmação de novas tecnologias de massa do espetáculo, como o cinema e o rádio, e da realização política da luta de classe e o uso conscientemente instrumental da mídia de massa, o teatro aparece economicamente agonizante porque está excluído dos novos mercados e é culturalmente inútil. É nesse contexto que os mestres do teatro de 1900 agem, ligando-se à reação social e cultural das vanguardas, em um contexto dramaticamente e violentamente modificado por tensões revolucionárias, dos fins dos velhos regimes e da guerra mundial, recuperando, teorizando-a, a dimensão pedagógica do teatro, mas a nível individual, da arte do ator.

O trabalho teatral se revela, em forma de laboratório, como um ato de iniciação, para um objetivo sacro, de criar ou reencontrar, outro tipo de realidade. É através dessa modalidade que o tema da possessão, mesmo quando não explícito, intervém nas teorias e nas práticas teatrais de Novecentos[69].

A seguir, relatarei uma série de textos extraídos de autores que, mais do que os outros, se ocuparam da relação entre o teatro e diversos níveis de transe. Considerado o valor, a precisão e em certos casos a raridade e a difícil verificação de alguns dos textos desses grandes homens do teatro, prefiro utilizar longas e breves citações e comentá-las, ao invés de distorcer o sentido reassumindo seus conteúdos.

---

[68] Hoje, segundo Habermas, acontece algo de similar, embora em uma sociedade pós-secularizada, no conflito entre os Iluministas (secularistas, laicos) e os Multiculturalistas, desejando que ambas as partes aceitem uma interpretação autocrítica e autoreflexiva da relação entre fé e conhecimento que as permitam de viver juntas (ver: HABERMAS; JURGEN. *Notes on Post-Secular Society*. In **New Perspectives Quarterly.** 25.4, 2008, p.24-29).

[69] Em relação a uma prospectiva cronológica, que na sequencia das citações não darei atenção, devo dizer que, a primeira e importante visão desse tipo e provocação de Novecentos, é Edward Gordon Craig, que já em 1907, durante sua estadia em Florença, escreve: "A super-marionete não competirá com a vida, mas irá além dela. Seu ideal não será a carne e o sangue, mas sim, o corpo em transe - isso terá como objetivo imantar-se com uma beleza similar a da morte enquanto emanará um espírito vivente... será assim tão amada, que ainda uma vez será possível retornar a antiga alegria nas cerimônias - de novo será celebrada a Criação - uma homenagem feita a existência - e uma intersecção divina e feliz feita à Morte." (Gordon Craig, Edward, On The Art of The Theatre, 1911, London: Heinemann, pp.84-85,94. T.d.A.) [Nota da tradutora - opta por colocar a tradução do autor: *La super-marionetta non competera' con la vita-piuttosto andra' oltre essa. Il suo ideale non sara' la carne e il sangue, ma piuttosto il corpo in trance-esso ambira' a ammantarsi di una bellezza simile alla morte mentre emanera' uno spirito vivente...sara' cosi' tanto amata che ancora una volta sara' possibile ritornare all'antica gioia nelle cerimonie-di nuovo sara' celebrata la Creazione-un omaggio reso all'esistenza-e una intercessione divina e felice fatta alla Morte.*" (Gordon Craig, Edward, *On The Art of The Theatre*, 1911, London: Heinemann, pp.84-85,94. T.d.A.).

Um primeiro exemplo importante se refere à reação de Antonin Artaud ao assistir danças balinesas durante a Exposição Colonial de 1931, em Paris. Seu Manifesto do Teatro da Crueldade é uma consequência direta desse evento. Escrevendo sobre o teatro balinês, Artaud diz:

> Em um espetáculo como aquele do teatro Balinês, há algo que supera o 'divertimento', isto é, aquele caráter de passatempo inútil e artificioso, de passatempo de uma noite, típico do nosso teatro. As suas manifestações são extraídas plenamente da matéria, da vida, da realidade. Tem nessas alguma coisa que lembra o cerimonial de um rito religioso, no sentido, que extirpa do espírito de quem o assiste qualquer ideia de simulação, de imitação irrisória da realidade. A densa gesticulação que assistimos tem uma finalidade, uma finalidade imediata que tende com meios eficazes e cuja eficácia somos imediatamente capazes de perceber. Os pensamentos a que se inclina, os estados de ânimo que tenta produzir, as soluções místicas que propõe, são agitados, elevados, e alcançados, sem dificuldades e sem rodeios. Tudo aquilo é como um exorcismo para fazer FLUIR os nossos demônios... Encontramo-nos assim, de repente envolvidos em uma luta metafísica, e o rígido aspecto do corpo em *transe*, endurecido pelo fluxo de forças cósmicas que o pressionam, é admiravelmente expressado em uma dança frenética, e todavia cheia de durezas e ângulos, onde se sente de repente iniciar a queda vertiginosa do espírito... E num piscar de olhos, a identificação mágica é cumprida: SABEMOS QUE QUEM ESTÁ A FALAR SOMOS NÓS.[70]

---

[70] *"In uno spettacolo come quello del teatro Balinese c'e' qualcosa che supera il 'divertimento', cioe' quel carattere di passatempo inutile e artificioso, di passatempo di una sera, tipico del nostro teatro. Le sue manifestazioni sono ricavate dal pieno della materia, della vita, della realta'. C'e' in esse qualcosa del cerimoniale di un rito religioso, in questo senso, che estirpano dallo spirito di chi vi assiste qualsiasi idea di simulazione, di imitazione irrisoria della realta'. La densa gesticolazione cui assistiamo ha uno scopo, uno scopo immediato cui tende con mezzi efficaci e la cui efficacia siamo immediatamente in grado di percepire. I pensieri a cui tende, gli stati d'animo che cerca di produrre, le soluzioni mistiche che propone, sono agitati, sollevati, e raggiunti senza indugi e senza ambagi. Tutto cio' e' come un esorcismo per fare AFFLUIRE i nostri demoni... Ci troviamo cosi' improvvisamente coinvolti in una lotta metafisica, e il rigido aspetto del corpo in trance, indurito dal flusso delle forze cosmiche che premono su di*

Então Artaud, em diversos artigos desse mesmo período, convida o teatro ocidental psicológico, fundado na palavra, a mudar de direção:

> ... devolver ao teatro a sua destinação de origem, a reconsiderá-lo em seu aspecto metafísico e religioso, a reconciliá-lo com o Universo... o autor que utiliza exclusivamente de palavras escritas não tem nada a ver com o teatro, e deve ceder lugar aos especialistas dessa bruxaria objetiva e animada... reencontrar uma ideia religiosa de teatro, isto é, chegar, sem racionalizações, sem inúteis contemplações, sem vagos sonhos, a uma tomada de consciência e também de possessão de certas forças dominantes... (ARTAUD, 1968, pp.177, 181, 183, 190, 196).[71]

Artaud prevê uma utilização direta de técnicas derivadas de rituais:

> ... valer-se de meios seguros para deixar a sensibilidade capaz de percepções mais sutis e mais aprofundadas: é essa a razão de ser da magia e daqueles rituais dos quais o teatro é, simplesmente, um reflexo... perturbar e pulverizar as aparências, segundo o princípio anárquico e analógico de cada poesia autêntica, encontrarão de fato a verdadeira magia, apenas em uma atmosfera de sugestão hipnótica, onde o espírito é tocado mediante uma pressão direta dos sentidos... (ARTAUD, 1968: 206,238-9).[72]

---

lui, e' mirabilmente espresso in una danza frenetica, e tuttavia piena di durezze e di angoli, dove si sente improvvisamente iniziare la caduta vertiginosa dello spirito... E in capo a un istante, l'identificazione magica e' compiuta: SAPPIAMO CHE SIAMO NOI A PARLARE."

[71] *"...restituire al teatro la sua destinazione d'origine, a riconsiderarlo nel suo aspetto metafisico e religioso, a riconciliarlo con l'universo... l'autore che adopera esclusivamente parole scritte non ha nulla a che fare con il teatro, e deve lasciar posto agli specialisti di questa stregoneria oggettiva e animata... ritrovare un'idea religiosa di teatro, cioe' arrivare, senza razionalizzazioni, senza inutili contemplazioni, senza vaghi sogni, a una presa di coscienza e anche di possesso di certe forze dominanti... "* (Artaud 1968: 177,181,183,190,196)

[72] *"... valersi di mezzi sicuri per rendere la sensibilita' capace di percezioni piu' sottili e piu' approfondite: e' questa la ragion d'essere della magia e di quei riti di cui il teatro e' semplicemente un riflesso... sconvolgere e polverizzare le apparenze, secondo il principio anarchico e analogico di ogni poesia autentica, troveranno infatti la vera magia solo in un'atmosfera di suggestione ipnotica, dove lo spirito viene toccato mediante una pressione diretta sui sensi... "* (Artaud 1968: 206,238-9)

Além de tudo, é claro que para Artaud a arte é um veículo, e ela mesma é o resultado de uma civilização decaída. Exalta o México, onde viveu experiências extraordinárias e explorou diversos estados alterados de consciência, um lugar onde "a arte não existe e cada coisa tem uma sua função. Assim, o mundo é um estado de exaltação perpétua" (1968, p.131).[73]

Inspirando-se em princípios taoístas e na medicina tradicional chinesa, individualiza pragmaticamente locais e técnicas operantes no ator "atleta do coração":

> ... qualquer ator, até mesmo o menos dotado, pode crescer através dessa consciência física, a densidade interior e o volume de seu sentimento e a essa tomada de posse orgânica associa-se uma corposa transposição. É útil a esta finalidade conhecer certos pontos de localização. O homem que levanta pesos, os levanta com os rins... inversamente, cada sentimento feminino, cada sentimento que cava – o soluço, a desolação, a respiração ofegante espasmódica, o *transe* – realiza seu vazio à altura dos rins... Outro ponto de irradiação: o ponto da cólera, da agressão, da mordida – é o centro do plexo solar... O ponto do heroísmo e do sublime é o mesmo do sentimento de culpa. Aquele onde a gente se bate no peito. O local onde ferve a ira, que remói e não se manifesta. Mas onde a cólera se manifesta, o remorso recua: é o segredo do vazio e do cheio. Uma cólera aguda e dilacerada começa com um rasgo neutro e se localiza no plexo com um vazio rápido e feminino; depois, bloqueada sobre as duas escápulas, se vira como um boomerang e explode em faíscas masculinas... Quis indicar, somente alguns exemplos... Outros... percorrerão a anatomia completa do sistema. Existem na acupuntura chinesa 380 pontos, dos quais 73, os principais, servem à terapia habitual. Muito menos numerosas são as saídas rudimentais da nossa humana afetividade. E ainda menos numerosos são os pontos de apoio que é possível indicar como base de um atleticismo da alma. O segredo consiste em exacerbar esses pontos de apoio, como uma musculatura a ser despida. O resto termina em gritos. Para reconstituir a cadeia, a cadeia de um tempo no qual o espectador buscava no espetáculo a sua própria realidade, deve-se permitir a esse espectador que se identifique no espetáculo, em cada seu respiro seu e em cada seu ritmo... No teatro, poesia e ciência devem então identificar-se. Cada emoção tem bases orgânicas. E cultivando a emoção no próprio corpo o ator recarrega a voltagem. Saber antecipadamente quais pontos do corpo precisa tocar significa jogar o espectador em transes mágicos... Conhecer as localizações do corpo significa, portanto, reconstruir a cadeia mágica. E eu posso com o hieróglifo de uma respiração reencontrar uma ideia de um teatro sagrado... Não existe mais ninguém que seja capaz de gritar, na Europa, e especialmente os atores em *transe* não sabem mais emitir o próprio grito. Não sabem mais fazer outra coisa que falar, no teatro, esqueceram de ter um corpo... (ARTAUD, 1968: 248-249)[74]

---

[73] Sobre a extraordinária influência que a viagem ao México teve sobre Artaud, ler: MARINIS. Marco de.*A Est di Bali: Artaud, i Tarambura e il Vero Oriente*, in **L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-200),** p.233-271, Roma: Bulzoni.

[74] *"...qualunque attore, anche il meno dotato, puo' accrescere attraverso questa conoscenza fisica la densita' interiore e il volume del suo sentimento, e a questa presa di possesso organica fa presa una corposa trasposizione. E' utile a tal fine conoscere certi punti di localizzazione. L'uomo che solleva pesi, li solleva con le reni... inversamente ogni sentimento femminile, ogni sentimento che scava – il singhiozzo, la desolazione, l'ansimare spasmodico, la trance – realizza il suo vuoto all'altezza delle reni... Altro punto d'irradiazione: il punto della collera, dell'aggressione, del morso – e' il centro del plesso solare... Il punto dell'eroismo e del sublime e' quello stesso del senso di colpa. Quello dove ci si batte il petto. Il luogo dove ribolle l'ira, che s'arrovella e non si fa avanti. Ma dove la collera si fa avanti, indietreggia il rimorso: e' il segreto del vuoto e del pieno. Una collera acuta e dilacerata comincia con uno strappo neutro e si localizza sul plesso con un vuoto rapido e femminile; poi, bloccata sulle due scapole, si rivolta come un boomerang e sprizza faville maschie... Ho inteso indicare soltanto qualche esempio... Altri... tracceranno l'anatomia completa del sistema. Ci sono nell'agopuntura cinese 380 punti, 73 dei quali, i principali, servono alla terapeutica abituale. Assai meno numerosi sono gli sbocchi rudimentali della nostra umana affettivita'. E assai meno numerosi i punti d'appoggio che e' possibile indicare come base di un'atletica dell'anima. Il segreto consiste nell'esacerbare questi punti d'appoggio, come una muscolatura da mettere a nudo. Il resto finisce in grida. Per ricostituire la catena, la catena di un tempo in cui lo spettatore cercava nello spettacolo la propria realta', bisogna permettere a questo spettatore di identificarsi nello spettacolo, in ogni suo respiro e in ogni suo ritmo... In teatro poesia e scienza devono ormai identificarsi. Ogni emozione ha basi organiche. E coltivando l'emozione nel proprio corpo l'attore ne ricarica il voltaggio. Sapere in anticipo quali punti del corpo bisogna toccare significa gettare lo spettatore in trances magiche... Conoscere le localizzazioni del corpo significa dunque ricostituire la catena magica. E io posso col geroglifico di un respiro ritrovare un'idea di teatro sacro... Non c'e' piu' nessuno che sia capace di gridare, in Europa, e specialmente gli attori in trance non sanno piu' emettere il proprio grido. Non sanno piu' fare altro che parlare, in teatro, hanno dimenticato di avere un corpo..."* (Artaud 1968: 248-249)

Aqui, com anotações ainda escritas nos anos 1920, Artaud indica claramente uma diferença entre o transe do ator e transe de níveis mais avançados, os quais, antes de tudo, se ativam com o envolvimento orgânico do corpo em um âmbito espetacular que ultrapasse o teatro. Numerosas análises desse tipo são, entretanto, disseminadas em sua vastíssima produção ao longo de sua vida, a começar pelo *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, de 1934, até os escritos do período terrível de sua internação em Rodez, entre 1943 e 1946, e além, mas isso deve ser objeto de outro estudo dedicado.

Do outro lado da Europa, na Rússia ocidental, sempre nos anos entre os dois séculos, vemos o desenvolvimento de um pensamento teatral ligado à tradição espiritualista russa, à atitude do cristianismo ortodoxo para os percursos espirituais interiores, baseados em elaboradas técnicas e práticas meditativas, que pertencem a um alto nível da escala de transe[75].

Uma relação entre rituais de possessão dionisíacos e o teatro foi estabelecida no seu *A Religião Helênica do Deus Sofrente* (1904) a partir do grande estudioso de Dante, da cultura clássica e da literatura sacra Vjačeslav Ivanov que, ao retornar à Rússia depois de uma primeira longa estadia em Roma e outras viagens e pelegrinações em lugares sagrados na Grécia, Egito e Oriente Médio, se tornará o animador de um salão literário e de um círculo cultural, frequentado por intelectuais e jovens artistas como Alexander Blok, Konstantin Somov, Mikhail Kuzmin, o polonês Tadeusz Micinski e Vsevolod Meierhold. Eles passarão a se encontrar, a partir de 1905, todas as quartas-feiras, no quinto dos sete andares de seu apartamento em São Petersburgo chamado A Torre, estabelecendo algumas das bases conceituais para o nascimento da cultura moderna russa. A Torre foi, também, o lugar de algumas das primeiras experimentações teatrais que tentavam re-evocar e reconstruir rituais antigos, incluindo cantos corais e danças de grupo. Entre os diretores de espetáculos animados por esse espírito, encontravam-se Blok, Kuzmin e Meierhold. Também aqui Meierhold, há alguns anos convertido ao cristianismo ortodoxo, coloca em cena um de seus primeiros espetáculos simbolistas, *A Devoção à Cruz* de Pedro Calderón de La Barca.

Ivanov, anos depois, a partir de 1919, levará este gênero de experimentações a espaços abertos, relacionando-as a formas de teatro popular e coral, antes de retornar, definitivamente, a Roma.

No mesmo período, outros diretores russos, entre os quais Nikolai Evreinov e Alexander Tairov, desenvolviam pesquisas sobre a origem ritual do teatro. Evreinov se aventurou até a Ásia Menor para encontrar pistas sobre a origem da tragédia em cantos rituais ligados ao disfarce de cordeiros, enquanto a esposa de Tairov, a atriz-dançarina Alice Koonen, dirigida por ele, desenvolve com o músico Alexander Scriabin um complexo trabalho de construção gestual ligada à música, de inspiração nos mistericos[76].

Poucos anos depois, a Revolução Russa arrebatou tudo e todos, reunindo muitos dos melhores artistas das novas levas nos vários aparatos da frente bolchevique, e não é de se surpreender, então, que o próprio Meierhold, o primeiro aluno e jovem ator do Teatro de Arte de Moscou, um dos animadores do círculo espiritualista de Ivanov, o convertido Ortodoxo, se posicionasse então, junto a seu aluno Eisenstein, contra seu mestre Stanislavski, o acusando de psicologismo, deslocando o eixo de sua pesquisa no teatro. A mesma direção foi tomada por outros do círculo de Ivanov, nos vários âmbitos artísticos, como os poetas simbolistas Valerii Briusov e Alexander Blok[77].

---

[75] Daniel Gerould relaciona esse interesse pelo espiritualismo na arte ao simbolismo do fim do século, principalmente, francês e russo, e enumera com competência e inteligência nomes e obras de artistas e intelectuais que deixaram marcas no desenvolvimento dessa área de pesquisa mitopoética, de Maeterlink a Anne Besant e Charles Leadbeater, a Schure'. Entre os artistas e os episódios importantes, mas talvez menos conhecidos, Daniel elenca o lituano Ciurlionis, o encontro entre Yeats e Michio Ito, a complexa visão musical-teatral de Scriabin e, ainda, as obras de Villiers, Jarry, Briusov, Sologub, Bely e Micinski. Percebe, ainda, como as circunstâncias sociais como a Grande Depressão, a afirmação dos totalitarismos, a Segunda Guerra mundial e o Holocausto produziram a ideia de que o "Teatro da Alma" era uma aberração elitista, de fato cancelando-o e favorecendo um teatro ancorado na política e no social. (Para um aprofundamento, ler: Daniel GEROULD. *The Symbolist Legacy*, in **PAJ: A Journal of Performance and Art 31.1.** 2009, p.80-90). Deve-se recordar que, somente nos anos 70 os simbolistas do teatro serão redescobertos, graças a publicação dos escritos de Antonin Artaud em várias línguas e países europeus.

[76] Nota da tradutora: os *mistericos* são cultos da Grécia Antiga, com conhecimentos secretos, cujo conjunto central de crenças e práticas eram reveladas apenas aos seus iniciados, muitas vezes tinham culto à Ísis e Mitra.

[77] Recordo, brevemente, que Blok, desiludido com os êxitos da revolução, adoeceu e, lhe sendo negada a possibilidade de se curar no exterior, morreu em 1921, tornando-se,

Mas é com o próprio Konstantin Stanislavski que o trabalho sobre a escala do transe tem um começo inédito na história do teatro e do trabalho de ator, perseguido com extraordinária coerência e não levando em conta os contextos políticos, sociais e institucionais, cujas consequências são, ainda hoje, o campo de exploração de quem se ocupa do assunto. Não é por acaso que o livro mais importante de Stanislavski, aquele que ilustra o sistema inventado por ele para o ator, se intitule *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*[78].

Em um aparente paradoxo, é Eisenstein o mais sagaz observador das técnicas de ator de Stanislavski, o mais consciente da ligação entre a revivência stanislavskiana, o método da psicologia "de montagem", e a meditação e a oração de origem sacra, que como diz o próprio Eisenstein, são "métodos dos quais as tradições se perdem na profundeza dos séculos e que alcançam o seu máximo florescimento no século 16, quando são reconduzidos a um rigoroso sistema e a uma ponderada administração" (EISENSTEIN, 1937 in CRUCIANI e FALLETTI, 1986, p.158). Eisenstein se refere, primeiramente, ao sistema dos exercícios de Inácio de Loiola, um sistema "que surge no profundo período medieval do século 12 e que, por sua vez, nos séculos sucessivos constituirá a base para infinitas variações, mantendo, porém, invariáveis as suas premissas gerais". Cita Alexandre Bron (1925), que relata como adições ao sistema serão colocadas por Pietro di Alcantara, São Francisco de Sales e outros. Depois, acrescenta que elementos do sistema "não só lembram a psicotécnica do MCHAT [Teatro de Arte], mas são, inclusive, idênticas a ela... o método dos exercícios é estremamente claro e convincente, muito eficaz, no que diz respeito aos resultados, e os modelos que surgem a partir dele podem, também, ser utilmente aplicados com intuitos e orientações completamente diversos".

---

de fato, uma vítima do regime soviético, enquanto Meierhold foi falsamente acusado de atividades de espionagem, torturado e assassinado em 1940, depois que sua esposa, a atriz Zinaida Reich, foi massacrada em seu apartamento alguns meses antes de sua prisão. Eisenstein, como tantos outros fervorosos revolucionários, teve que estudar estratégias para evitar de terminar como seu mestre Meierhold, e muitos de seus projetos artísticos foram blocados, censurados ou destruídos, por ordem de Stalin e de seus colaboradores.

[78] Um título que, ainda hoje, consegue produzir temores, incompreensões e preocupações, já que ainda não existe nas edições de língua inglesa, mesmo recentes, que são as mais difundidas no mundo e as menos precisas.

Também em outros artigos e anotações que se referem às suas importantes experiências teatrais, Eisenstein deixará claro este ponto que é fundamental para a nossa pesquisa, aliás, que o objetivo do teatro é estético. É por isso que, mesmo seguindo um percurso de transe, até mesmo alcançando os limites da possessão, no percurso do ator, sendo o teatro orientado por outro objetivo, uma zona mental de controle da consciência serve para preservá-lo das consequências do êxtase.

Trago aqui, em seguida, amplos trechos do texto eisensteiniano que se refere à montagem do ator, às práticas dos exercícios espirituais e às suas relações com a revivência stanislavskiana:

> Escolhi a trigésima sétima edição de uma exposição anônima: *Manrèse, ou les Exercises Spirituels de Saint Ignace*, Paris, 1911. O livro é intitulado A Manresa... sede da atividade jesuíta na Espanha... A nós interessa aquela parte do método que diz respeito ao controle da própria vida afetiva e emotiva. A esfera à qual tendem seus resultados – o êxtase religioso – aqui não nos interessamos por tudo... O que procuramos obter? Que uma aguda "revivência" emotiva produza a realidade cênica dos sentimentos, a qual, por sua vez, dê origem a ações e manifestações reais e verídicas. Deste modo, a afetividade impulsiona e si transforma em ações imediatas. O percurso do *Manrèse* até o momento da pressão emotiva é idêntico. Mas ao invés de deixar que este processo tenha como resultado uma real manifestação exterior e, então, uma descarga das paixões, o *Manrèse* freia qualquer manifestação. O *Manrèse* não indica uma saída "para o externo", mas empurra a descarregar a tensão "no interno", criando assim, enormes desarranjos na própria atividade psíquica... até uma situação na qual sejam completamente cortados os laços com o mundo externo, e a separação é tal, a ponto de "colapsar" [o aparato psíquico de um homem] em um estado de êxtase... Nós nos ocupamos disso apenas, no que se relaciona às noções sobre a produção e o controle de estados emotivos... podemos examinar a grande maestria e a experiência com a

qual, em *Manrèse,* a realidade da "revivência" e da emoção nasce de pressupostos imaginários, utilizando oportunamente o material das "circunstantes propostas", do "mágico *se*" e da memória emotiva mediante uma hábil combinação de *cenas* inventadas ou reconstruídas na memória, a ponto de suscitar, com um sistema de "montagem", uma emoção real. É interessante o fato de que a realidade do sentimento ligado ao material da meditação seja a primeira e fundamental condição do método. Se exige uma plena, real participação aos acontecimentos; é necessário revivê-los com seus protagonistas, experimentar as suas mesmas sensações... ou então, declinar completamente na realidade daqueles estados ou daquelas tentativas através das quais, no curso de uma "ação contínua", se considera necessário fazer o adepto passar sobre a via do encontro do êxtase completo, da fusão com Deus.[79]

---

[79] *"Ho scelto la trentasettesima edizione di una esposizione anonima: Manrèse, ou les Exercises Spirituels de Saint Ignace, Paris 1911. Il libro e' intitolato a Manresa...sede dell'attivita' gesuitica in Spagna... A noi interessa quella parte del metodo che riguarda il controllo della propria vita affettiva ed emotiva. La sfera verso cui tendono i suoi risultati – l'estasi religiosa – qui non ci interessa affatto... Che cosa cerchiamo di ottenere noi? Che un'acuta "riviviscenza" emotiva produca la realta' scenica dei sentimenti, la quale a sua volta dia origine ad azioni e manifestazioni reali e veridiche. In questo modo, l'affettivita' che preme si trasforma in azioni immediate. Il percorso del Manrèse fino al momento della pressione emotiva e' identico. Ma invece di lasciare che questo processo abbia come risultato una reale manifestazione esteriore e quindi uno scarico delle passioni, il Manrèse frena qualunque manifestazione. Il Manrèse non indica una via di uscita "all'esterno", ma spinge a scaricare la tensione "all'interno", creando cosi' enormi sconvolgimenti nella stessa attivita' psichica... fino a una situazione in cui vengono del tutto recisi i legami con il mondo esterno, e la separazione e' tale da "sprofondare" [l'apparato psichico di un uomo] in uno stato di estasi... Noi ce ne occupiamo solo in rapporto alle nozioni che riguardano la produzione e il controllo di stati emotivi... possiamo esaminare la grande maestria e l'esperienza con cui nel Manrèse la realta' della "riviviscenza" e dell'emozione nasce da presupposti immaginari, utilizzando opportunamente il materiale delle "circostanze proposte", del "magico if" e della memoria emotiva mediante un'abile combinazione di scene inventate o ricostruite nella memoria, tale da suscitare con un sistema di "montaggio" un'emozione reale. E' interessante il fatto che la realta' del sentimento legato al materiale della meditazione sia la prima e fondamentale condizione del metodo. Si richiede una piena, reale partecipazione agli avvenimenti; bisogna riviverli con i loro protagonisti, esperire le loro stesse sensazioni... oppure calarsi completamente nella realta' di quegli stati o di quelle prove attraverso i quali, nel corso di un' "azione continua", si ritiene necessario far passare l'adepto sulla via del raggiungimento dell'estasi completa, della fusione con Dio."*

Eisenstein continua analisando detalhadamente a estrutura e os vários princípios do método, depois acrescenta:

> Para penetrar na imagem central dos mistérios cristãos, são estabelecidas condições categóricas. "A encarnação no papel e na imagem é prescrita sem reservas:
> *Nós devemos renascer com ele e nele, morrer, ser sepultados, ressuscitar com ele e nele, ser elevados ao céu e reinar um dia com ele e nele. (BRON, p.163).*
>
> Não esqueçamos que houve um período inteiro de teatro, no qual as coisas caminhavam exatamente assim, não só do ponto de vista do método, mas também dos temas e dos conteúdos!
>
> O processo de aplicação consiste em *meditação* e *contemplação*. Essas duas coisas são diferentes do ponto de vista metodológico: cada uma delas cumpre uma parte determinada da tarefa.
>
> É imediatamente rejeitada cada possível associação com as ideias de *contemplação passiva ou abstração* que poderiam surgir relacionadas a essas expressões. Trata-se, na realidade, de um processo de extremo ativismo e de inacreditável concretude. Mas, como dito anteriormente, todos os esforços são direcionados exatamente para essa tal concretude, palpabilidade, tangibilidade. Das quais também as expressões verbais: se medita não "sobre" ou "a propósito de" uma cena do Evangelho. Medita-se a própria cena.
>
> Pelo menos até aquele certo estágio no qual a nossa atividade começa a diferenciar-se da meditação do místico, e seu intuito se torna aquele de fazer "explodir" as emoções acumuladas em ação, em comportamentos, no relacionamento com o parceiro no interior do grupo, no espaço. Também os ascéticos obtém uma "explosão", mas de uma forma completamente diversa: em direção ao interior, nos estados psíquicos "em si", já retirados à atividade e direcionados para aquela "saída de si" psicológica que é, literalmente, o estado de êxtase (*ex-stasis*).[80]

---

[80] *"Per penetrare nell'"immagine centrale" dei misteri cristiani, vengono poste condizioni categoriche. L'"incarnazione" nel ruolo e nell'immagine viene prescritta senza riserve: Noi dob-*

E então, cita diretamente um passo de Stanislavski:

> Poderíamos, quem sabe, utilizar um tema condutor em termos puramente intelectuais? Não, em caso algum um produto da pura razão. A nossa super-tarefa deve derivar de um pensamento criativo e envolvente. Para nós, o aspecto *emocional* da tarefa é tão essencial quanto são o ar e a luz do sol. Para nós, é necessário que a tarefa invista totalmente sobre nosso ser físico e psíquico [...]
>
> Em cena nós revivemos as lembranças emotivas da realidade. Por alguns minutos elas conseguem nos dar a ilusão de uma vida real. Pode, também, acontecer de esquecer de si mesmo completamente, ininterruptamente, no teu papel, criando constantemente àquilo que acontece na cena, mas é muito raro[81]. [82]

---

biamo rinascere con lui e in lui, morire, esser sepolti, resuscitare con lui e in lui, esser sollevati in cielo e regnare un giorno con lui e in lui (Bron, p.163)Non dimentichiamo che ci fu tutto un periodo del teatro in cui le cose andavano proprio cosi' non solo dal punto di vista del metodo, ma anche dei temi e dei contenuti!Il processo di applicazione consiste di méditation e contemplation. Queste due cose sono diverse dal punto di vista metodologico: ciascuna di esse adempie a una parte determinata del compito.Va subito respinta, tuttavia, ogni possibile associazione con le idee di contemplazione passiva o astrattezza che potrebbero sorgere in rapporto a queste espressioni. Si tratta in realta' di un processo di estremo attivismo e di incredibile concretezza. Anzi, come abbiamo gia' detto, tutti gli sforzi sono indirizzati proprio verso una tale concretezza, palpabilita', tangibilita'. Di qui anche le espressioni verbali: si medita non "su" o "a proposito di" una scena del vangelo. La si medita. Almeno fino a quel certo stadio in cui la nostra attivita' comincia a differenziarsi dalla meditazione del mistico, e il suo scopo diventa quello di far "esplodere" le emozioni accumulate in azione, in comportamenti, nel rapporto con il partner all'interno del gruppo, nello spazio. Anche gli asceti ottengono una "esplosione", ma in tutt'altro modo: verso l'interno, negli stati psichici "in sé" ormai tolti all'attivita' e indirizzati verso quell'"uscita da sé" psicologica che è, letteralmente, lo stato di estasi (ex-stasis)."

[81] *'Potremmo forse utilizzare un tema conduttore in termini puramente intellettuali? No, in nessun caso un prodotto della pura ragione. Il nostro super-compito deve derivare da un pensiero creativo e coinvolgente. Per noi l'aspetto emozionale del compito e' essenziale quanto lo sono l'aria e la luce del sole. Per noi e' necessario che il compito investa totalmente il nostro essere fisico e psichico [...] In scena noi riviviamo i ricordi emotivi della realta'. Per qualche minuto essi riescono a darci l'illusione di una vita reale. Puo' anche succedere di dimenticare se stessi completamente, ininterrottamente, nella parte, che si creda Constantemente a quello che succede sulla scena, ma e' molto raro"*

[82] De **An Actor Prepares,** New York, Theatre Arts, 1936' traduzido em italiano como *Il lavoro dell'attore*, com curadoria de Gerardo GUERRIERI, Bari, Laterza, 1975, pp. 349-50. Existem discrepâncias entre as edições italianas, americanas e russas e, também, o texto da edição italiana não corresponde exatamente àquele da edição utilizada por Eisenstein.

Eisenstein entra, posteriormente, no mérito do método dos exercícios espirituais, indicando algumas suas fases que, segundo minha opinião, são relevantes para nosso discurso:

> O primeiro prelúdio corresponde a problemas de atenção orientada, da concentração e de todo o treinamento preliminar necessário para executar os próprios exercícios e, por assim dizer, para "entrar no círculo"...
>
> O segundo prelúdio corresponde, completamente, aos pressupostos do trabalho cênico...
>
> São Francisco de Sales escreve:
>
> 'A fabricação do lugar [...] consiste em propôr à própria imaginação o corpo do mistério que se pretende meditar como se estivesse materialmente na nossa presença. Se vocês quiserem, por exemplo, meditar Nosso Senhor na cruz, vocês se imaginariam estar no monte Calvário, e olhar e ouvir tudo aquilo que acontece e se diz no dia da paixão; ou então, se quiserem (que é a mesma coisa), vocês se imaginariam que a crucificação aconteça no local exato no qual vocês se encontram, do modo que descrevem os evangelistas (BRON, p.115).'
>
> As indicações de Inácio de Loiola são idênticas. Observe, por exemplo, a "composição do local" para as meditações de Natal::
>
> O segundo prelúdio. A composição, ou seja, o lugar. Tratar-se-á, aqui, de ver com a vista imaginativa o caminho de Nazaré a Belém, e de considerar o comprimento e a largura, se é plano ou passa por vales e penhascos...
>
> Trata-se, portanto, de representar realmente e materialmente, antes de tudo, o percurso na direção do local da ação. De onde, como e de que modo se chegou. Depois, o local real e próprio da ação.[83]

---

[83] *'Il primo preludio corrisponde ai problemi dell'attenzione orientata, della concentrazione e di tutto l'allenamento preliminare necessario per eseguire gli esercizi stessi e, per cosi' dire, per "entrare nel cerchio"... Il secondo preludio corrisponde in pieno ai presupposti del lavoro scenico...*

San Francesco di Sales scrive: 'La fabbricazione del luogo [...] consiste nel proporre alla propria immaginazione il corpo del mistero che si intende meditare come se questo fosse materialmente alla nostra presenza. Se voi volete, per esempio, meditare Nostro Signore in croce, voi vi immaginerete di essere sul monte Calvario e di vedere e udire tutto cio' che accade e si dice nel giorno della passione;

Qualquer um que tenha familiaridade com as meditações da tradição budista tibetana notará as evidentes semelhanças, ou identidade de princípios. Eisenstein, por sua vez, se refere às bases da psicologia moderna, aos estudos de William James e à *Gestalt*:

> ... é interessante o fato de que também para emoções "mais densas", mais primitivas e lapidárias, sejam mantidas as mesmas condições. Já James tinha se interessado por essa circunstância, que condensou em uma fórmula paradoxal: "Nós não choramos porque somos tristes, mas somos tristes porque choramos". Essa afirmação se fundamenta no fenômeno pelo qual é possível suscitar uma emoção adotando os modos e os estados de ânimo que são próprios a ela... Se verifica aqui a lei da *pars pro toto*/ *parte pelo todo*, na qual a *parte* – o único estado típico da emoção – suscita invariavelmente o sentimento do *todo*, isto é, uma *vivência* que compreende um inteiro complexo de emoções. Enfim, também os seguidores da teoria da *Gestalt* podem dizer que, em base a dois ou três detalhes próprios de uma certa configuração geral (*Gestalt*) da manifestação de uma emoção, o homem necessariamente reconstruirá a totalidade do quadro. E como esse quadro coincide com algum estado e o processo se desenvolve nos sentimentos do próprio criador da *Gestalt*, teremos a "revivência" da emoção correspondente... Os princípios da, assim chamada, "magia simpática", por exemplo, se baseiam em grande parte em uma análoga expansão das sensações. Não pesarei o texto com citações de Frazer ou Lévy-Bruhl.. Me referirei, somente, a um exemplo retirado da minha experiência pessoal.. No México, em particular na península de Yucatan, onde se elevam as soberbas ruínas das cidades milenárias de Chichen Itza e de Uxmal, se conservou, até hoje, sob forma de rito, uma antiga função mágica para a época da seca. Em que consiste? Tendo notado que, com o período das chuvas toda a natureza se reanima, e em particular começam a cantar os pássaros e aparecem os sapos, os descendentes dos antigos maias agem assim. Se as chuvas demoram demais para chegar, alguns habitantes escalam as árvores anãs da península e... cantam, imitando os pássaros. Outros se colocam entre a alta grama seca e, com a voz, imitam os sapos. Hoje se trata, mais que qualquer coisa, de um hábito que é levado a sério somente em parte, mas há tempos atrás, fazia parte de um inteiro sistema de operações mágicas, destinadas a provocar com o conjunto de detalhes de um fenômeno, a aparição do próprio fenômeno.[84]

Retomando, então, as teses de Diderot e de Lessing, comparando-as com aquelas de James, continua:

---

oppure, se volete (cio' che e' lo stesso), voi vi immaginerete che la crocifissione avvenga nel luogo medesimo in cui vi trovate al modo che descrivono gli evangelisti (Bron, p.115).' Le indicazioni di Ignazio de Loyola sono identiche. Ecco, per esempio, la "composizione del luogo" per le meditazioni di Natale: Il secondo preludio. La composizione, ossia il luogo. Si trattera' qui di vedere con la vista immaginativa il cammino da Nazareth a Betlemme, considerarne la lunghezza e la larghezza, se sia piano o vada per valli e dirupi... Si tratta cioe' di rappresentarsi realmente e materialmente innanzitutto il percorso verso il luogo dell'azione. Da dove, come e in che modo vi si e' giunti. Poi il luogo vero e proprio dell'azione."

---

[84] *"...e' interessante il fatto che anche per emozioni di "grana piu' spessa", piu' primitive e lapidarie, vengano mantenute le stesse condizioni. Gia' James si era interessato a questa circostanza, che condenso' in una formula paradossale: "Noi non piangiamo perche' siamo tristi, ma siamo tristi perche' piangiamo". Questa affermazione si fonda sul fenomeno per cui e' possibile suscitare un'emozione adottando i moti e gli stati d'animo che le sono propri... Si verifica qui la legge della pars pro toto, in cui la pars – il singolo stato tipico dell'emozione – suscita immancabilmente il sentimento del toto, cioe' un vissuto che comprende un intero complesso di emozioni. Infine, anche i seguaci della teoria della Gestalt possono dire che in base a due o tre dettagli propri di una certa configurazione generale (Gestalt) della manifestazione di un'emozione, l'uomo necessariamente ricostruira' la totalita' del quadro. E siccome questo quadro coincide con un qualche stato, e il processo si svolge nei sentimenti dello stesso creatore della Gestalt, avremo la "riviviscenza" dell'emozione corrispondente... I principi della cosiddetta "magia simpatetica", per esempio, si basano in gran parte su un'analoga espansione delle sensazioni. Non appesantiro' il testo con citazioni da Frazer o Lévy-Bruhl. Riportero' soltanto un esempio tratto dalla mia esperienza personale. In Messico, in particolare nella penisola dello Yucatan, dove si levano le superbe rovine delle citta' millenarie di Chichen Itza e di Uxmal, si e' conservata fino ad oggi sotto forma di rito un'antica funzione magica per l'epoca della siccita'. In che cosa consiste? Avendo notato che con il periodo delle piogge tutta la natura si rianima, e in particolare cominciano a cantare gli uccelli e appaiono le rane, i discendenti degli antichi maya agiscono cosi'. Se le piogge si fanno aspettare troppo a lungo, alcuni degli abitanti si arrampicano sugli alberelli nani della penisola e... cantano, imitando gli uccelli. Altri si infilano tra l'alta erba secca e con la voce imitano le rane. Oggi si tratta piu' che altro di un'usanza che viene presa sul serio solo a meta', ma un tempo faceva parte di un intero sistema di operazioni magiche, destinate a provocare con l'assemblaggio dei dettagli di un fenomeno l'apparizione del fenomeno stesso."*

Não quero, de maneira alguma, fazer uma avaliação (que naturalmente só poderia ser negativa) do excessivo mecanismo de um tal "sistema" de formação do ator. A literatura que defende estes princípios e aquela que opõe a eles um outro ponto de vista – da qual a ponta mais alta é o sistema de Stanislavski – são já vastíssimas. A mim interessa, tanto em um quanto no outro sistema, algo de completamente diferente.. E, precisamente, aquilo que une os dois pontos de vista.. E somente no interior desse momento unificador, aquilo que os diferencia. Digamos, então, que aquilo que os une é exatamente aquele princípio de montagem do qual tínhamos falado. E, efetivamente, o que acontece no caso de Lessing-James?

Algum *íntero* – a completa manifestação expressiva de um homem que vive realmente certos sentimentos (um ator, ou um homem comum) – vem desconstruído nos seus elementos. Esses elementos são reproduzidos, da maneira mais completa possível. E de sua união nasce um novo fenômeno, de ordem superior: um autêntico estado emotivo... A *diferença* está nos elementos que, unindo-se, criam a nova qualidade do novo íntero, a emoção. No caso de Lessing e de James se trata, esquematicamente, dos elementos *exteriormente motores* que caracterizam certas emoções. No caso de Stanislavski, se trata da mais sutil matéria afetiva das recordações ou das circunstâncias propostas etc. No primeiro caso, se trata de recordações motores, isto é, de formas inferiores do movimento. No segundo caso, de lembranças afetivas, isto é, de formas superiores do movimento, as emoções.. Em ambos os casos, não se trata simplesmente de lembranças, mas de recordações produtos. No primeiro caso, os movimentos do corpo são conhecidos por experiência.. No segundo, são os movimentos da alma que se fazem conhecer através de uma experiência afetiva. Além disso, o mesmo método utilizado para suscitar determinados estados de ânimo se configura como uma montagem de circunstâncias propostas... esses dois sistemas... não são contrapostos, em geral, mas o são *enquanto fases sucessivas de um desenvolvimento.* Em outras palavras, o sistema Stanislavski se encontra em *conexão de estado* em relação ao sistema James-Lessing... A psicotécnica do sistema de Stanislavski constitui a mais alta fase do desenvolvimento de princípios comuns. O que deveria, talvez, encerrar as discussões sobre o método das técnicas de interpretação, colocando em acordo as partes sobre essa tese histórico-estatal. Resta o fato, de qualquer forma, de que somos obrigados a tirar do sistema de Stanislavski a coroa do estado mais alto da primazia e da ausência de precedentes porque, como foi visto, ele tem um antecedente não menos sistemático, no que diz respeito à psicotécnica. O qual, também, precede, historicamente, também James e Lessing. . E para sua metódica escrupulosidade supera, quem sabe, todos eles juntos. O único "porém", está no fato de que a sua conexão com uma vida emotiva suscitada artificialmente, não tem finalidades teatrais e não apresenta o intuito de manifestar as emoções produzidas.[85]

---

[85] *'Non voglio assolutamente dare una valutazione (che naturalmente non potrebbe essere che negativa) dell'eccessivo meccanicismo di un tale "sistema" di formazione dell'attore. La letteratura che difende questi principi e quella che oppone loro un altro punto di vista – la cui punta piu' alta e' il sistema di Stanislavskij – sono gia' vastissime. A me interessa, nell'uno e nell'altro sistema, qualcosa di completamente diverso. E precisamente, cio' che unisce i due punti di vista. E solo all'interno di questo momento unificante, cio' che li differenzia. Diciamo, allora, che cio' che li unisce e' proprio quel principio di montaggio di cui abbiamo parlato. E in effetti, che cosa succede nel caso di Lessing-James? Un qualche intero – la compiuta manifestazione espressiva di un uomo che vive realmente certi sentimenti (un attore, o un uomo comune) – viene scomposto nei suoi elementi. Questi elementi vengono riprodotti il piu' compiutamente possibile. E dalla loro unione nasce un nuovo fenomeno, di ordine superiore: un autentico stato emotivo... La differenza sta negli elementi che, unendosi, creano la nuova qualita' del nuovo intero, l'emozione. Nel caso di Lessing e di James si tratta, schematicamente, degli elementi esteriormente motori che caratterizzano certe emozioni. Nel caso di Stanislavskij, si tratta della piu' sottile materia affettiva dei ricordi o delle circostanze proposte ecc. Nel primo caso, si tratta di ricordi motori, cioe' delle forme inferiori del movimento. Nel secondo caso, di ricordi affettivi, cioe' delle forme superiori del movimento, le emozioni. In entrambi i casi non si tratta semplicemente di ricordi, ma di ricordi prodotti. Nel primo caso, i movimenti del corpo sono noti per esperienza. Nel secondo, sono i movimenti dell'anima a farsi conoscere attraverso un'esperienza affettiva. Inoltre, lo stesso metodo usato per suscitare determinati stati d'animo si configura come un montaggio di circostanze proposte... questi due sistemi... non sono contrapposti in generale, ma lo sono in quanto fasi successive di uno sviluppo. In altre parole, il sistema Stanislavskij si trova in connessione stadiale rispetto al sistema James-Lessing... La psicotecnica del sistema di Stanislavskij costituisce la piu' alta fase dello sviluppo di principi comuni. Il che dovrebbe, forse, chiudere le discussioni sul metodo delle tecniche di recitazione, mettendo d'accordo le parti su questa tesi storico-stadiale. Resta il fatto, comunque, che siamo costretti a togliere al sistema di Stanislavskij la corona dello stadio piu' alto del primato e dell'assenza di precedenti perche', come si e' visto, esso ha*

Enfim, após uma séria de reflexões sobre o espectador, que não podendo ceder lugar, como o ator, ao desdobramento da riqueza motória dos estados obtidos por imitação, orientados a "um estado emotivo necessário", cuja percepção intensifica o lado intelectual da recepção emotiva, cita outra vez o *Manrèse:*

> ... é justo meditar sobre os estados sem chegar aos atos, e sobre atos sem chegar aos estados? Os atos ajudam a "tornar reais" os estados. O estado fica no vago até quando não seja observado como um ato ou através de um ato. Por outro lado, quem medita sobre os atos sabe, ou ao menos sente *in confuso*, que o ato manifesta um estado permanente, uma disposição fundamental da alma. [...] Unir-se ao estado de Jesus equivale a unir-se as seus atos, a agir de acordo com ele. [86] (BRON, p.170-171). [87]

A conexão com as práticas e o transe de possessão se revela, a este ponto, com toda a evidência, não obstante as reservas históricas do cristianismo europeu sobre o argumento. É útil observar como Eisenstein, em diversas passagens desse mesmo texto, coloca em evidência o mecanismo de manipulação inerente nas práticas religiosas dos exercícios espirituais, que escondem intenções "diabolicamente astutas", tornando-se perigosos para o homem comum que é levado a seguir cegamente o "mestre espiritual" tornando-o um seu "fanático" instrumento, enquanto a utilização no teatro tem um outro senso. Para Meierhold é, na verdade, o próprio sistema da psicotécnica de Stanislavski que é perigoso para o equilíbrio psíquico do ator.

Vejamos algumas análises úteis para o nosso discurso e algumas críticas de Meierhold ao sistema de Stanislavski:

> Acreditamos que a única e irrefutável função da arte tenha sido e seja a organização do inconsciente, tanto de indivíduos singularmente quanto de grupos.
> Através do que o teatro exercita sua influência? Conhecemos cinco definições:
> 1 – através da consciência (texto)
> 2 – através do uso da revivência (Teatro de Arte de Moscou)
> 3 – através da sugestão (faquires, hipnoses)
> 4 – através de um complexo de artes (influencia sobre os cinco sentidos: síntese)
> 5 – através de processos mecânico-fisiológicos, capacidade de estimular a própria criatividade através da observação das posições cênicas do corpo humano e de seus deslocamentos (biomecânica).
> A quinta definição nos parece aquela certa. (MEIERHOLD, 1998, p.63)[88]

Então, se consideramos o fato de que, para atingir o nível de médium em diversas tradições rituais que implicam possessão, se deve passar por diversas fases de preparação e aprendizagem de posições, posturas e deslocamentos da divindade que se deverá receber quando se atingirá um nível suficiente para controlar suas energias, podemos dizer que a definição biomecânica da individualização da influência do teatro pode ser estendida a muitas tradições de rituais que envolvem a possessão, na qual, porém, se deve incluir a psicotécnica.

---

un predecessore non meno sistematico sul piano della psicotecnica. Il quale, peraltro, precede storicamente anche James e Lessing. E per la sua metodica scrupolosita' supera, forse, tutti quanti insieme. L'unico "ma" sta nel fatto che la sua connessione con una vita emotiva suscitata artificialmente non ha finalita' teatrali e non presenta lo scopo di manifestare le emozioni prodotte."

86 *"...e' giusto meditare sugli stati senza arrivare agli atti, e sugli atti senza raggiungere gli stati? Gli atti aiutano a "rendere reali" gli stati. Lo stato resta nel vago fintanto che non sia osservato come un atto o attraverso un atto. Per altri versi, chi medita sugli atti sa, o almeno sente in confuso, che l'atto manifesta uno stato permanente, una disposizione fondamentale dell'anima. [...] Unirsi allo stato di Gesu' equivale a unirsi ai suoi atti, ad agire di concerto con lui. (Bron, pp. 170-171)"*

87 Os trechos aqui referidos, foram extraídos da versão italiana, que entre as várias edições nas diversas línguas é aquela mais completa, graças à sua reconstrução filológica, do texto eisenstainiano sobre o ator e a montagem que é parte da coleção *Teoria generale del montaggio.* Veneza, Ed. Marsilio, 1985, p.169-173, 178-188, 195-201, com curadoria de Pietro Montani.

88 *"Crediamo che l'unica e inconfutabile funzione dell'arte sia stata e sia l'organizzazione dell'inconscio tanto di singoli individui quanto di gruppi. Attraverso che cosa il teatro esercita il suo influsso? Conosciamo cinque defininizioni: 1 attraverso la coscienza (testo); 2 attraverso l'uso della reviviscenza (Teatro d'Arte di Mosca); 3 attraverso la suggestione (fachiri, ipnosi); 4 attraverso un complesso di arti (influsso sui cinque sensi: sintesi); 5 attraverso processi meccanico-fisiologici, capacita' di stimolare la propria creativita' attraverso l'osservazione delle posizioni sceniche del corpo umano e dei suoi spostamenti (biomeccanica). La quinta definizione ci sembra quella giusta." (Mejerchol'd 1998:63)*

Voltemos a Meierhold:

> Característica indispensável do ator é a reatividade. Recorre-se à imaginação somente na fase preparatória, não no espetáculo. O sistema de Stanilavski comporta um desenvolvimento obcecado da imaginação. O objetivo é praticamente aquele que se persegue com o uso de drogas: compensar a falta de reatividade, estimulá-la. (1998, p.73)[89]

Aqui, mesmo que de maneira muito crítica, quase desdenhosa em relação aos ensinamentos de seu mestre, Meierhold revela algumas das funções do sistema de Stanislavski, que dizem respeito aos estados avançados de reatividade que nós chamamos de transe de nível elevado. Em algumas passagens escritas, para dar precisas "Indicações ao Ator", Meyerhold faz uma análise sintética e sistemática de vários sistemas de atuação:

> O ator deve ser capaz, na solicitação de reatividade, de controlar a energia em excesso. Quem não é capaz de fazê-lo, não pode ser ator.
>
> No sistema de atuação intuitiva isto era substituído pela restrição da vontade através da estimulação artificial do sentimento precedentemente exaurido pela meticulosa introspecção psicológica; no sistema de atuação baseado na revivência, por sua vez, era substituído pela restrição do sentimento à trabalho da solicitação hipnótica da vontade precedentemente enfraquecida.
>
> No método intuitivo a estimulação do sentimento precedentemente elaborado até a exaustão, se obtinha com o recurso sistemático de substâncias estupefacentes (álcool, tabaco, drogas). No método da reviviscência se preparavam vontade e sentimento através do treinamento hipnótico da própria imaginação. Ambos os métodos são rejeitados, considerados perigosos para a saúde mental das pessoas.

---

[89] *"Caratteristica indispensabile dell'attore e' la reattivita'. Si ricorre all'immaginazione solo nella fase preparatoria, non nello spettacolo. Il sistema di Stanislavskij comporta uno sviluppo morboso dell'immaginazione. L'obiettivo e' praticamente quello che si persegue con l'uso di droghe: compensare la mancanza di reattivita', stimolarla" (1998:73)*

> Como fundamento do sistema de atuação são postos os princípios da visão biomecânica da natureza humana. Sob esse foco, a formação da reatividade do ator (capacidade de reproduzir em sentimentos, movimentos e palavras, uma tarefa recebida por comando externo) é conduzida de modo que os processos psíquicos tornem-se o resultado de uma boa condição física...
>
> A reatividade dos reflexos é a redução, ao mínimo, do processo de tomada de consciência de uma tarefa (tempo de reação simples). (...)
>
> Exatamente essa reatividade que diferencia o ator da marionete, dando ao primeiro a possibilidade de contagiar o espectador, suscitando nele uma reação que já é material (alimento) para as etapas sucessivas da atuação (condição estática). (1998, p.96-97)[90]

Como explicará em outra aula, em seu Studio na rua Borodinskaia: "... o ator, entrando em cena, se transforma, tornando-se obra de arte" (Meierhold, 1998, p.124)

Por outro lado, se deve recordar todo o trabalho que Meierhold realizou com a *Commedia dell'Arte* e as máscaras, que são objetos, por si só capazes (quando o ator é adequadamente preparado, psicologicamente e fisicamente), de modificar a consciência e levar em direção ao transe (a condição estática da atuação).

---

[90] *'L'attore deve essere in grado, nel sollecitare la reattivita', di controllare l'energia in eccesso. Chi non e' capace di fare cio', non puo' essere attore. Nel sistema di recitazione intuitiva questo veniva rimpiazzato dalla costrizione della volonta' attraverso la stimolazione artificiale del sentimento precedentemente svigorito dalla minuziosa introspezione psicologica; nel sistema di recitazione basato sulla reviviscenza invece, veniva sostituito dalla costrizione del sentimento a opera della sollecitazione ipnotica della volonta' precedentemente indebolita. Nel metodo intuitivo la stimolazione del sentimento precedentemente elaborato sino all'esaurimento, si otteneva con il ricorso sistematico a sostanze stupefacenti (alcool, tabacco, droghe). Nel metodo della reviviscenza si preparavano volonta' e sentimento attraverso l'allenamento ipnotico della propria immaginazione. Entrambi questi metodi vanno respinti in quanto pericolosi per la salute mentale delle persone. A fondamento del sistema di recitazione vanno posti i principi della visione biomeccanica della natura umana. Alla luce di questo, la formazione della reattivita' dell'attore (capacita' di riprodurre in sentimenti, movimenti e parole, un compito ricevuto dall'esterno) viene condotta in modo tale che i processi psichici divengano il risultato di una buona condizione fisica... La reattivita' dei riflessi e' la riduzione al minimo del processo di presa di coscienza di un compito (tempo di reazione semplice). (...) Proprio questa reattivita' differenzia l'attore dalla marionetta, dando al primo la possibilita' di contagiare lo spettatore suscitando in lui una reazione che e' gia' materiale (alimento) per le tappe successive della recitazione (condizione estatica)." (1998:96-97)*

Do outro igualmente importante aluno de Stanislavski, Michael Checov, tínhamos já acenado anteriormente tratando da escala de transe. Sobre seu método e as conexões com a tradição meditativa ortodoxa de *esichia/ hesychia*[91], a reza incessante "do nome de Jesus", encaminho ao citado estudo americano. Nesse momento, me interessa mais recordar o trabalho de Evgeni B. Vachtangov, cujas contribuições à visão, realização e transmissão do sistema de Stanislavski são extremamente relevantes[92]. Os escritos de Vachtangov são, também, uma fonte necessária para a consciência dos princípios de trabalho dos Estudos stanislavskianos e do papel de Leopol'd Antonovic Sulerzicki, orientados, geralmente, já a superar os limites do teatro[93]. Entre as palavras que cita de seu mestre Suler no discurso feito em 1917, no primeiro Studio, depois de quarenta dias de sua morte, estão aquelas que se referem aos ensaios para *O Grilo da lareira* de Dickens:

> "Talvez seja necessário começar os ensaios de maneira diversa, ir diretamente ao monastério da Paixão, manter-se em silêncio e depois vir aqui, atiçar o fogo, sentar ao redor todos juntos a ler à luz de vela o Evangelho". E depois ainda, sobre o teatro: "Os fins do teatro não são e não devem ser somente o espetáculo, a representação artística e a beleza, mas também Deus. O ator não é somente um artista, mas também um sacerdote." (VACHTANGOV, 2004, p.134,136)[94]

---

[91] Nota da tradutora: tradição de oração solitária na Igreja Ortodoxa e em algumas Igrejas Católicas Orientais, em sua maioria seguem o rito bizantino.

[92] É necessário recordar que entre os mais jovens colaboradores e estudantes de Vachtangov estava Juri Zavadski, que, posteriormente, se tornará, por sua vez, o mestre de Jerzy Grotowski, em Moscou, o precioso ponto de contato da linhagem stanislavskiana.

[93] A partir das crônicas de colaboradores de Vachtangov, aprendemos, por exemplo, experimentos realizados naquele contexto sobre visualizações e níveis de energia que utilizavam técnicas do yoga indiano.

[94] *"Forse bisogna cominciare le prove in maniera diversa, recarsi subito al monastero della Passione, rimanervi in silenzio, poi venire qui, attizzare il camino, sedervisi intorno tutti insieme e leggere a lume di candela il Vangelo". E poi ancora, sul teatro: "I fini del teatro non sono e non devono essere soltanto lo spettacolo, la rappresentazione artistica e la bellezza, ma anche Dio. L'attore non e' soltanto un artista, ma anche un sacerdote."* (Vachtangov 2004: 134,136)

Muito além do valor documental, que mostra como a intenção explícita dos grupos de Stanislavski de transformar-se em "comunidades espirituais de atores" foi transformada em práticas e estratégias específicas para vir a sê-lo, os escritos de Vachtangov testemunham, também, um pessoal desenvolvimento de algumas variantes do sistema do mestre. Entre essas há uma fundamental, que pertence ao discurso da possessão em relação à arte do ator. Enquanto que, para Stanislavski o personagem é uma construção do ator, para Vachtangov, que segue seus passos, mesmo que criticamente, à procura de uma conciliação entre as tendências a desteatralizar e aquelas de reteatralizar o teatro, fascinado pelo gênio de Meierhold, sobretudo nos últimos períodos de atividade'[95], o personagem aparece, não como uma invenção formalizada, mesmo que elaborada em coincidência de emoções e memórias pessoais, mas diretamente do inconsciente criativo do ator, como uma entidade própria, como em Pirandello, que, porém, precisa estar disponível a convidar, fazer crescer, como uma semente interior, encontrar e estar pronto para assumir.

Em 1916, refletindo sobre a recente atividade de direção e de ator para a encenação de *O dilúvio*, de Berger, com os alunos do Primeiro Studio do Teatro de Arte, observa:

> ... está acontecendo algo comigo. Uma espécie de festa dos sentimentos que se refletem em algo de elevado (o quê?) sobre o plano espiritual e não nos bons, como dizer, sentimentos cristãos. É preciso elevar-se da terra, ao menos de um palmo. Por enquanto...
>
> O homem tem momentos em que deseja particularmente viver, e com alegria percebe seu pertencimento ao criado. Faz-se mais vivaz e os bons ou maus princípios se manifestam com particular evidência. Nestes momentos o homem

---

[95] Relembro que Vachtangov morreu jovem, com trinta e nove anos, atingido por um mal incurável e obrigado a longas internações e muitas dolorosas operações.

> se torna inspirado, os seus olhos brilham contentes, todo o seu eu se preenche com um forte desejo, com uma sede de atividade. Esse é um momento de festa.
>
> Assim ocorre com o ator. Dia após dia, ensaio após ensaio, se forma a imagem de seu personagem em uma determinada obra. Grão após grão, de modo inconsciente para o ator, se deposita em sua alma tudo aquilo que servirá para o personagem. Depois tem a série de espetáculos. E aqui prossegue o trabalho de formação do germe da personagem.
>
> E então chega o momento em que esse germe se torna maduro, quando o ator não tem mais a necessidade de preocupar-se com a lógica com a qual se manifestam as características da representação interior e exterior da personagem. É a própria natureza artística inerente ao ator que se ocupa disso. É necessária, somente, a alegria. A alegria no sentir a cena. É preciso preencher si mesmos com o vivo desejo de "exprimir", em outras, palavras de criar. Em um momento como tal, não existe a necessidade de "interpretar". É preciso, somente, realizar as tarefas do personagem. É preciso manter-se ativos na realização de tais tarefas.
>
> Como desenvolver dentro de si a consciência de que seja assim mesmo? Como desenvolver dentro de si a capacidade de reevocar a própria "sensibilidade" criativa? Esse ano o Studio se dedicará a essas perguntas sobre a atividade teatral. (VACHTANGOV, 2002, p.29-30)[96]

---

[96] *"…a me sta succedendo qualcosa. Una specie di festa dei sentimenti che si riflettono in qualcosa di elevato (che cosa?) sul piano spirituale e non nei buoni, come dire, sentimenti cristiani. Bisogna sollevarsi da terra almeno di una spanna. Per ora… L'uomo ha dei momenti in cui desidera particolarmente vivere e con gioia percepisce la sua appartenenza al creato. Si fa piu' vivace e i buoni o cattivi principi si manifestano con particolare evidenza. In questi momenti l'uomo diventa ispirato, i suoi occhi brillano contenti, tutto il suo io si riempie di un forte desiderio, di una sete di attivita'. Questo e' un momento di festa. Cosi' accade all'attore. Giorno dopo giorno, prova dopo prova si forma l'immagine del suo personaggio in una determinata opera. Granello dopo granello, in modo inconsapevole per l'attore, si deposita nella sua anima tutto cio' che servira' per il personaggio. Poi c'e' la serie di spettacoli. E qui prosegue il lavoro di formazione del germe del personaggio. Ed ecco che arriva il momento in cui questo germe e' maturo, quando l'attore non ha piu' bisogno di preoccuparsi della logica con cui si manifestano le caratteristiche della rappresentazione interiore ed esteriore del personaggio. E' la stessa natura artistica insita nell'attore a occuparsene. E' necessaria soltanto la gioia. La gioia nel sentire la scena. Bisogna riempire se stessi del vivo desiderio di "esprimere", in altre parole di creare. In un simile momento non c'e' bisogno di "recitare". Bisogna solo realizzare i compiti del personaggio. Bisogna rendersi attivi nel realizzare tali compiti. Come sviluppare dentro di sé la consapevolezza che sia proprio cosi'? come sviluppare dentro di sé la capacita' di richiamare la propria "sensibilita' creativa"? Quest'anno lo Studio si dedichera' a queste domande sull'attivita' teatrale."* (Vachtangov 2002: 29-30)

Em 1917, escreve:

> A consciência não cria nunca nada. É o inconsciente que cria. O inconsciente, com a capacidade que tem de escolher escondido do consciente, é capaz de elaborar o material para criar através do nível consciente.[97]

Em 1918:

> Um aparte se pode considerar pronto, somente quando o ator conseguiu fazê-la com palavras suas. (2004: 316-317) [98]

Outros fragmentos são, em minha opinião, iluminadores:

> … Criatividade é o ponto de concentração mais elevado. Quando toda a natureza é perseverante, então atinge a energia para a verdadeira arte. Sem ação em cena nada acontece… Como propor-se a agir? Proponham-se em atrair a vontade. Compreender, em parte, significa sentir. (2002:15)[99]

Voltamos, agora, para a outra parte da Europa, na França, alguns anos depois, em 1924. Aqui, Jacques Copeau, no cume da notoriedade como diretor e inovador teatral, decide abandonar o teatro e Paris e começar uma aventura pedagógica nas áreas rurais da Borgonha com os jovens colaboradores (os 'Copiaus'), que deixará uma marca indelével para o desenvolvimento da arte europeia e mundial, das gerações sucessivas.

---

[97] *"Il conscio non crea mai niente. E' l'inconscio che crea. L'inconscio con la capacita' che ha di scegliere all'insaputa del conscio e' in grado di elaborare il materiale per creare attraverso il livello conscio."*

[98] *"Una parte si puo' ritenere pronta solo quando l'attore e' riuscito a renderla con parole sue"* (2004: 316-317)

[99] *"…Creativita' e' il punto di concentrazione piu' elevato. Quando tutta la natura e' perseverante, allora giunge l'energia per la vera arte. Senza azione in scena non accade nulla… Come proporsi di agire? Proponetevi di adescare la volonta'. Comprendere in parte significa sentire.* (2002: 15)

Essas, brevemente, são as suas motivações:

> ... apesar do sucesso e depois de tantos anos de luta, eu bruscamente despedacei o instrumento que tinha formado com as minhas mãos, dispersei a minha companhia e fechei as portas do meu teatro... É o objeto do teatro que precisa reencontrar, o seu objetivo, a sua função, o seu caminho natural. Mais nos fechamos no teatro para trabalhar, menos seremos capazes de reencontrar esse caminho natural.
> Acredito que para salvar o teatro, é necessário sair do teatro. Aqueles que querem permanecer se condenarão a não ser outra coisa que entretenimento ou estetas.. No que nos diz respeito, não temos medo de confessar que estamos cansados de nutrir um culto cuja divindade está ausente, e nós iremos para fora, pelas ruas, para procurar encontrar, ainda, o deus.
> Creio que o teatro não encontrará a sua grandeza se não deixar de ser uma indústria para voltar a ser uma solenidade. (COPEAU in CRUCIANI e FALLETTI. 1986, p.148,150).[100]

Um dos colaboradores mais próximos de Copeau, até aquele momento, Louis Jouvet, um ator oito anos mais jovem, mas já considerado um dos grandes, graças, sobretudo, ao seu mestre, prossegue, por sua vez, a sua tradição na teoria e na prática teatral, destilando seus conteúdos de modo pessoal, e universal ao mesmo tempo. Seus escritos não são famosos como aqueles de outros autores citados, mas são extraordinários e muito úteis, e para a nossa pesquisa, fundamentais. Transparece em toda a obra de Jouvet a vocação da pesquisa transcendental de tipo iniciático, ou seja, a escolha de uma direção para alcançar um contato direto com o espírito universal, e a constatação de que tal percurso pode ser realizado, deve ser realizado, em um âmbito não separado da vida "laica", portanto, na desordem da vida mundana, diferente da ordem da religião. Jouvet persegue uma estrada no teatro que é, por natureza, um lugar impuro, no qual o risco, se não a origem, está exatamente na impureza, e na vaidade do prazer do "ego". Disso, porém, pode nascer o primeiro contato com si mesmo e, então, o sentimento da necessidade de superação, que envolve, deve envolver, o espectador. Há compaixão e generosidade na escolha do teatro, na vida não estritamente religiosa escolhida pelo tipo de ator descrito por Jouvet, que comporta criticamente o percurso vertical do espírito ao seu conhecimento máximo. Há também a definição desse caminho que, negando cada abordagem "ideológica", isto é, imaginária, se funda na experiência direta, experiência de vida, e é por isso, então, a importância da biografia de Louis Jouvet, sobre sua própria experiência de ator.

O ser humano, e depois o ator, parte do desejo, que é impuro, colado como é àquilo que é "baixo". Mas esse desejo é o elemento necessário, imprescindível, do qual partir para atingir a transcendência, que se obtém quando o desejo se destaca do objeto (o "*me*/mim mesmo" no personagem) e se move no vazio, apoiando-se no desequilíbrio do jogo dualista do comediante/*comédien.* Então revelando o "*sè*/si mesmo" no personagem, e além do personagem, o eu universal, objetivo, mas através do mecanismo teatral real, concreto, concedido generosamente em sacrifício ao espectador presente no evento cênico. O teatro é uma categoria do pensamento que acompanha a história do homem. No centro há o ator, que é um homem que pratica com assiduidade um trabalho ativo sobre o instinto, que todos possuem naturalmente, de modificar a própria existência para vivê-lo plenamente e elevá-la na qualidade espiritual, através de uma saída de si mesmo. O princípio do desdobramento encontra sua raiz na operação necessária de eliminação de si mesmo, inicialmente temporária. Para encontrar o sentimento dramático, porém, o *comédien* deve partir de seu "*mim mesmo*/eu", movido pelo egoísmo. O idêntico e a mudança juntos, a variação e a invariante, a união dos contrários, é de fato um dos conceitos fundamentais que encontramos em Jouvet.

---

[100] "*...nonostante il successo e dopo tanti anni di lotta, ho bruscamente spezzato lo strumento che avevo formato con le mie mani, disperso la mia compagnia e chiuso le porte del mio teatro... E' l'oggetto del teatro che bisogna ritrovare, il suo scopo, la sua funzione, la sua via naturale. Piu' ci chiuderemo nel teatro per lavorarci, meno saremo capaci di ritrovare questa via naturale. Credo che per salvare il teatro, bisogna uscire dal teatro. Coloro che vorranno restarci si condanneranno a non essere altro che degli intrattenitori o degli esteti. Per quanto ci riguarda, non abbiamo paura di confessare che siamo stanchi di nutrire un culto la cui divinita' e' assente, e noi andremo al di fuori, sulle strade, per cercare di incontrarvi ancora il dio. Credo che il teatro non ritrovera' la sua grandezza che se cessa di essere un'industria per ridiventare una solennita'.*" (Copeau in Cruciani e Falletti 1986: 148,150).

Em síntese, a prática do ator é de tipo meditativo, deste modo, se exercita sobre o Pensamento:

> Sensação = emoção = sentimentos = ideias (Jouvet, 2002, p.218)[101]

Como os materiais aos quais podemos nos referir são amplos demais, relatarei aqui, apenas uma página de seu clássico *Le comédien désincarné* (1954), que me parece ser uma síntese de muitas de suas teses sobre seu conceito de "religião do teatro", ou seja, uma "religião do espírito ou dos espíritos". Nessa coletânea de textos, Louis Jouvet analisa "clinicamente" o trabalho do ator. Aqui o Frontespício (título do autor) de *Le comédien désincarné*:

> Documentos clínicos do espírito ansioso de um homem para o qual o amor do teatro é inseparável do sentimento de fraternidade. L.J. (JOUVET, 2002, p.7)[102]

Esse é o trecho que me parece sintetizar uma parte significativa de suas teorias do ator, em relação aos temas que enfrentamos nesse ensaio:

> *Correspondências físicas – Ator e autor*
> *Exorcismo dos personagens do autor através do estado físico do comédien.*
> *O texto* do autor é, para o *comédien*, uma *transcrição física*. Não é mais um texto literário. O texto, na leitura, dispõe o ator em um estado físico, de entusiasmo ou prostração, que é preliminar a cada outra consideração. Esse estado físico é uma real e verdadeira possessão.
> E então (ver: FRAZER) o texto se tornaria uma fórmula de esconjuro ou exorcismo que o autor encontrou para liberar-se, mas do qual não pode servir-se sozinho. O seu poder, a sua força mágica se limitam a essa escritura, é um mago incompleto. Escreveu um feitiço que não pode pronunciar sozinho, ele não pode realizar as condições necessárias para sua emissão, para sua comunicação, para sua eficácia, e o autor sofre da própria incapacidade de pronunciar aquele feitiço, da própria impotência de fazê-lo operante, de ver seus efeitos, vê-lo materializar-se. A ação com seus personagens, ou melhor, os personagens com as ações que tem desejo e necessidade de cometer (essa fórmula, até aquele momento, apagada) o atormentam e o torturam. Os espíritos dos personagens se agitam dentro dele como fantasmas que querem tomar corpo, *pensamentos que buscam as almas* (Dante), no limbo no qual vivem.
> Privação do autor que concluiu sua obra, pânico do autor que escreve e se sente possuído, assustado.
> Depois vem o ator e a leitura do texto o empurra para uma espécia de transe, um estado físico que libera o autor, quando ele assiste a este exercício. No íntimo de si mesmo ele reconhece, experimenta com alívio ou irritação, de acordo com o que o ator recita justamente ou não, a liberação de um estado físico que o oprimia, o perturbava.
> Essa fórmula mágica, esse texto, essas afirmações que o ator recita nas suas deixas, liberam o autor, mais ou menos, completamente, dos seus personagens, das suas ideias, dos seus sentimentos. É o ator que opera esta passagem, esse *transfert*, este exorcismo a próprio benefício ou malefício. O ator, *encarnando-se* empresta o próprio corpo ao personagem. O único problema é fazer com que a alma, as ideias do personagem encontrem aquele corpo, que os sentimentos do autor correspondam às sensações que o ator sente graças àquele texto e que esses deixem dentro de si o tempo e o espaço para que as ideias estranhas ou pessoais diversas daquelas do autor não o corrompam, não se alterem, não desfaçam a magia da fórmula. É o problema da interpretação. Uma vez obtida a sensação física, o ator deve deixar que a alma da personagem venha habitar nele e, sobretudo, deve movimentar-se com lentidão, sem operações bruscas; o enxame de ideias e de sentimentos do autor no ator é uma operação delicada. Sucessivamente, é necessária uma espécie de sistematização, a maneira

---

[101] *"Sensazione=emozione=sentimenti=idee"* (Jouvet 2002:218)

[102] *"Documenti clinici dello spirito ansioso di un uomo per il quale l'amore del teatro è inseparabile da un sentimento di fraternità. L.J."* (Jouvet 2002:7)

> com a qual a personagem, o inquilino, viverá junto com esse novo proprietário. Do tipo de hospitalidade dada e recebida, depende a qualidade da interpretação, o aperfeiçoamento da arte da natureza humana do *comédien*, que procedem juntos, a irradiação que penetra a obra e desce até o público.
>
> O *comédien,* quando recita o texto ou as deixas, opera sobre o autor uma espécie de exorcismo dos personagens que este leva dentro de si e que não foram ainda libertos.
>
> Essa libertação se realiza graças à "possessão" do *comédien.*
>
> Definitivamente, se trata de uma passagem, de uma transposição de personagens que, no estado de fantasmas no autor, tomam forma no *comédien.* Estudo do fenômeno da possessão, crítica do *comédien.* (JOUVET, 1989, p.189-190)[103]

---

[103] **"Corrispondenze fisiche – Attore e autore Esorcismo dei personaggi dell'autore attraverso lo stato fisico del comédien.** *Il testo dell'autore e' per il comédien una trascrizione fisica. Non e' piu' un testo letterario. Il testo, alla lettura, dispone l'attore in uno stato fisico, entusiasmo o prostrazione, che e' preliminare a ogni altra considerazione. Questo stato fisico e' una vera e propria possessione. E allora (vedi Frazer) il testo diverrebbe una formula di scongiuro o di esorcismo che l'autore ha trovato per liberarsi, ma del quale non puo' servirsi da solo. Il suo potere, la sua forza magica si limitano a questa scrittura, e' un mago incompleto. Ha scritto un incantesimo che non puo' pronunciare da solo, egli non puo' realizzare le condizioni necessarie alla sua emissione, alla sua comunicazione, alla sua efficacia e l'autore soffre della propria incapacita' a pronunciare quell'incantesimo, della propria impotenza a renderlo operante, a vederne gli effetti, a vederlo materializzarsi. L'azione con i suoi personaggi, o piuttosto i personaggi con le azioni che hanno desiderio e necessita' di commettere (questa formula fino a quel momento spenta) lo tormentano e lo torturano. Gli spiriti dei personaggi si agitano dentro di lui come fantasmi che vogliono prender corpo, pensieri che cercano delle anime (Dante), nel limbo nel quale vivono. Privazione dell'autore che ha finito la sua opera, panico dell'autore che scrive e si sente posseduto, spaventato. Poi viene l'attore e la lettura del testo lo spinge in una sorta di trance, uno stato fisico che libera l'autore, quand'egli assiste a quest'esercizio. Nell'intimo di se stesso egli riconosce, prova con sollievo o irritazione, a seconda che l'attore reciti giustamente o meno, la liberazione da uno stato fisico che lo opprimeva, lo turbava. Questa formula magica, questo testo, queste affermazioni che l'attore recita nelle sue battute liberano l'autore, piu' o meno completamente, dai suoi personaggi, dalle sue idee, dai suoi sentimenti. E' l'attore che opera questo passaggio, questo transfert, quest'esorcismo a proprio beneficio o maleficio. L'attore, incarnandosi presta il proprio corpo al personaggio. L'unico problema e' far si' che l'anima, le idee del personaggio raggiungano quel corpo, che i sentimenti dell'autore corrispondano alle sensazioni che l'attore prova grazie a quel testo e che questi lasci dentro di se' il tempo e lo spazio perche' idee estranee o personali diverse da quelle dell'autore non corrompano, non alterino, non spezzino la magia della formula. E' il problema dell'interpretazione. Una volta ottenuta la sensazione fisica, l'attore deve lasciare che l'anima del personaggio venga ad abitare in lui e soprattutto deve muoversi con lentezza, senza brusche operazioni; lo sciamare delle idee e dei sentimenti dell'autore nell'attore e' un'operazione delicata. Successivamente, e' necessaria una sorta di sistemazione, la maniera in cui il personaggio, l'inquilino, vivra' presso questo nuovo proprietario. Dal tipo di ospitalita' data*

Reenvio ao texto citado, para um maior aprofundamento, e de outra fonte, trago este comentário "conclusivo" sobre Sarah Bernhardt, sobre sua gravação em disco da declaração de Fedra a Ippolito (Classe do Conservatoire de 16 de dezembro de 1939):

> Quando o ator dramático chega ao máximo de sua expressão, tem o transe, tem um momento catártico. Não pode haver algum sentimento a ser expresso, a expressão (nuance) chega da potência de expressão interior. (JOUVET, 1968, p.80)[104]

Agora, em todo o Novecentos a pesquisa de tipo transcendental na arte não se desenvolveu apenas no âmbito estritamente teatral. Devemos, ao menos, acenar, aqui, as experiências que criaram as bases para a dança clássica moderna e a dança contemporânea. Em primeiro lugar, deve-se recordar a magnífica experiência e terrível do grande dançarino russo Vatslav Nijinsky, que levou a extremas consequências a arte ritual, xamânica e o processo de encarnação da divindade, ou possessão, na prática da *imitatio Christi*, até a perda da razão. Seus diários são um testemunho vívido de sua experiência.

As americanas Isadora Duncan e Ruth Daint-Denis, fundadora, também, de uma Sociedade das Artes Espirituais, levaram adiante pesquisas fundamentais para o redescobrimento das origens da dança. François Delsart e Rudolf Von Laban, de maneiras muito diferentes, estiveram entre os mais iluminados e admirados pesquisadores de suas época, e algumas das consequências de seus trabalhos estão, ainda, muito presentes nas mais avançadas práticas criativas de hoje.

---

e ricevuta dipende la qualita' dell'interpretazione, il perfezionamento dell'arte della natura umana del comédien, che procedono di pari passo, l'irraggiamento che penetra l'opera e scende fino al pubblico. Il comédien quando recita il testo o le battute, opera sull'autore una sorta di esorcismo dei personaggi che questi porta dentro di sé e che non sono ancora liberati. Questa liberazione si realizza grazie alla "possessione" del comédien. In definitiva si tratta di un passaggio, di una trasposizione di personaggi che, allo stato di fantasmi nell'autore, prendono corpo nel comédien. Studio del fenomeno della possessione, critica del comédien." (Jouvet 1989: 189-190)

[104] *"Quando l'attore drammatico arriva al massimo della sua espressione, c'è la trance, c'è un momento catalettico. Non può avere del sentimento da esprimere, l'espressione (nuance) arriva dalla potenza dell'espressione interiore."* (Jouvet 1968:80)

Mas para retornar ao teatro, e sair novamente, regenerados, é bom retornar à nossa primeira fonte de inspiração, à Jerzy Grotowski.

Em 1968 houve a primeira edição do livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, no qual conta sobre o encontro com alguma coisa de alto e misterioso, vindo através de Rychard Cieslak como protagonista do "Príncipe Costant", espetáculo recém "concluído" com triunfo internacional. Falava-se sobre a "via negativa', que podia levar à transcendência por meio do conhecimento do ser. Uma via "ascendente" na escala do progresso espiritual, até o contato transcendental.

Muitos anos depois, depois de sair do teatro, de haver concluído seu trabalho como diretor teatral, como guia da fase parateatral e do grupo internacional do Teatro das Fontes, Grotowski começará a falar sobre a "via descendente", que permite ao ser que havia tocado a dimensão alta da existência, experimentado a energia mais sutil, progredir constantemente na escala da verticalidade mantendo permanentemente o contato transcendental, ainda que vivendo (vivendo mesmo) com plena consciência a dimensão ordinária. A semelhança com os fenômenos de possessão é evidente e, de fato, algumas das atividades realizadas no Wokcenter de Pontedera durante o período conhecido como "Arte como Veículo" se inspiravam nas experiências obtidas por Grotowski no Haiti e em outras partes do mundo, e nos encontros com médiuns e xamãs (*performers* para Grotowski).

Agora, vejamos, brevemente, com algumas palavras de Grotowski, quais são os puntos qualificantes de contato entre ele e alguns dos temas de que tratamos nesse ensaio, partindo de fragmentos de suas aulas romanas de 1982, nunca publicadas. Sobre a energia no corpo e a escala vertical, do ponto de vista material e em certo sentido, técnico:

> Certas pessoas, certas escolas se interessaram pelo centro que está no alto da cabeça. Esse era o problema da polarização do corpo, colocando a energia de base embaixo da coluna vertebral e o que é alto, espacial e luminoso, acima da cabeça (mas normalmente se fez o desenho que é exatamente sobre a cabeça). Essa topografia, de um ponto de vista pragmático é muito correta, é como a passagem do impulso biológico pela clarificação, uma transparência, um ponto luminoso. Se queremos utilizar a terminologia de Freud, dizemos que é a topografia da sublimação. Por que digo que de um ponto de vista pragmático é precisa? Porque funciona no corpo dessa maneira:: vale dizer, aplicando essa topografia, certos especialistas chegam a resultados muito precisos.
>
> Os hindus que colocam o centro profundo como *hridayam*, o coração no sentido de "esse é o centro", sublinhando sempre que não é o centro, o *chakra* do coração. Os hindus tem toda uma anatomia especial com centros que estão em diversos pontos do corpo, segundo o eixo da coluna vertebral e da cabeça. Então, aqui, no centro do peito, tem um *chakra* do coração, isto é, *anahata*. Aqueles que falam de *hridayam* dizem: não é *anahata*. Se há o fenômeno energético que vai de baixo da coluna vertebral até em cima da cabeça, é como se existisse uma curva que depois vai em direção ao *hridayam*. É uma imagem muito simples, um pouco embrionária; é como se fosse possível ver um embrião em uma certa fase, tem a cabeça, já tem a linha da coluna vertebral e é evidente que o centro está entre os dois.
>
> As mesmas pessoas que dizem que *hridayam* não é *anahata* evidenciam que a topografia corporal desse "coração-centro" é muito relativa, que se pode sentir ao mesmo tempo entorno ao corpo, dentro desse coração em volta e em um enorme espaço vasto. Dizem que é somente porque vocês têm a imagem do corpo que são capazes de colocá-lo em certos lugares. Mas se vocês se dissociarem da imagem de corpo, já não há mais sentido algum. Não existe mais o lugar do coração, mas existe a raiz do eu. É muito inteligente como definição: "a raiz do eu". Toca essa pergunta substancial: "quem sou eu?". (GROTOWSKI, 1983, p.186)[105]

---

[105] *"Certe persone, certe scuole si sono interessate del centro che è nell'alto della testa. Questo era il problema della polarizzazione del corpo, ponendo l'energia di base in basso nella colonna vertebrale e ciò che è alto, spaziale e luminoso al di sopra della testa (ma spesso si è fatto il disegno che è proprio sulla testa). Questa topografia da un punto di vista pragmatico è molto corretta, è come il passaggio dallo slancio biologico verso una chiarificazione, una trasparenza, un punto luminoso. Se vogliamo utilizzare la terminologia di Freud, diciamo che è la topografia della sublimazione. Perché dico che da un punto di*

Sobre a atenção, elemento fundamental para cada prática de si mesmo:

> Quando meu colega Huichol quis explicar aos europeus como comportar-se... utilizou a palavra "concentração"; disse precisamente qual posição associar com qual movimento, mostrou isso tudo e disse: "Vocês estão concentrados". "Ah" – eu disse a mim mesmo – "é uma palavra que não é do seu vocabulário". E lhe disse: "Escute, o que quer dizer 'concentração'"? e ele respondeu: "Atenção". "Isso – disse a mim mesmo – "é muito mais próximo ao seu vocabulário, mas ainda não é preciso". E disse "Mas o que significa 'ter atenção'?" e ele deu a melhor definição que eu jamais ouvi, a melhor subjetivamente, para mim. Disse: "Os pés estão bem apoiados sobre a terra; você olha e vê não olha somente, você vê; você escuta e sente (*entends*) e não escuta somente, você sente". Sim, é exatamente isso: ter os pés bem apoiados sobre o chão, ou, se quiserem, ter o corpo bem apoiado sobre o chão; ver e sentir: é a atenção.
>
> A atenção, a podemos dirigir com ênfase sobre o mundo, como dizemos, externo, mas é também possível dirigi-la para o mundo interno.
>
> É a mesma coisa que fez aquele estranho yogin hindu, aquele que quando jovem começou a imobilizar-se completamente, coisa que na nossa civilização seria entendida como catatonia. Mas não era catatonia. Por que? Porque a sua atenção era vigilante. Somente não era voltada para o externo. É tudo. Então, a atenção é algo de muito mais modesto do que não o transe, como palavra. Mas isso faz com que as coisas se tornem menos misteriosas e elevadas e muito mais simples e naturais e compreensíveis. Então, diria que através do veículo do *zikr*, como através do veículo da filocalia ou do *mantra*, pode-se chegar a uma perfeita fixação da atenção e que essa atenção seja ao mesmo tempo vigilante, orgânica, centrada. Centrada, isso é importante: é, exatamente, esse deslocamento do eu na direção de si mesmo ou, se preferem, do eu superior. Mas, evidentemente, podem utilizar muitas outras categorias. Por exemplo, é possível utilizar categorias sem nenhum sujeito: a atenção está se movendo do centro que nós chamamos de "eu" para a consciência transparente. Lá não há sujeito. Não é necessário utilizar uma palavra que a defina: "o eu superior", "o si mesmo" etc. É justo o eu suficientemente descontraído, "desencrespado". (*decrispé*). (GROTOWSKI. 1983, 136-138)[106]

---

vista pragmatico è precisa? Perché funziona nel corpo in questa maniera: vale a dire, applicando questa topografia, certi specialisti arrivano a risultati molto precisi. Gli indù che pongono il centro profondo come hridayam, il cuore nel senso di "questo è il centro", sottolineano sempre che non è il centro, il chakra del cuore. Gli indù hanno tutta un'anatomia speciale con centri che sono in diversi punti del corpo, secondo l'asse della colonna vertebrale e della testa. Allora qui, nel centro del petto, c'è un chakra del cuore, cioè anahata. Coloro che parlano di hridayam dicono: non è anahata. Se c'è il fenomeno energetico che va dal basso della colonna vertebrale fino al di sopra della testa, è come se ci fosse una curva che poi va verso hridayam. È un'immagine molto semplice, un pò embrionale; è come se si vedesse un embrione in una certa fase, c'è la testa, c'è già la linea della colonna vertebrale ed è evidente che il centro è fra i due. Le stesse persone che dicono che hridayam non è anahata sottolineano che la topografia corporale di questo "cuore-centro" è molto relativa, che lo si può sentire al tempo stesso attorno al corpo, dentro questo cuore attorno e in un enorme spazio vasto. Dicono che è soltanto perché avete l'immagine del corpo che lo potete mettere in certi luoghi. Ma se vi dissociate dall'immagine del corpo, già non ha più alcun senso. Non esiste più il luogo del cuore, ma esiste la radice dell'io. E' molto intelligente come definizione: "la radice dell'io". Tocca questa domanda sostanziale: 'chi sono io?'". (Grotowski 1983:186)

[106] *"Quando il mio collega Huichol ha voluto spiegare agli europei come comportarsi... ha utilizzato la parola "concentrazione"; ha detto precisamente quale posizione associare con quale movimento, ha mostrato ciò e ha detto: "Avete concentrazione". "Ah" – mi sono detto – "è una parola che non è del suo vocabolario." E gli ho detto: "Ascolta, cosa vuol dire 'concentrazione'?" e lui ha detto: "Attenzione". "Questo" – mi sono detto – "è molto più vicino al suo vocabolario, ma non è ancora preciso." E ho detto: "Ma che cosa significa 'avere attenzione'?" e lui ha dato la migliore definizione che io abbia mai sentito, la migliore soggettivamente, per me. Ha detto: "I piedi sono ben poggiati sulla terra; tu guardi e vedi e non guardi soltanto, tu vedi; tu ascolti e senti* (entends) *e non ascolti soltanto, tu senti." Sì, è proprio questo: avere i piedi ben poggiati sulla terra, o, se volete, avere il corpo ben poggiato sulla terra; vedere e sentire: è l'attenzione. L'attenzione la possiamo dirigere con l'accento sul mondo, come diciamo, esterno, ma è anche possibile dirigerla verso il mondo interno. È la stessa cosa che ha fatto quel bizzarro yogin indù, quello che da giovane ha cominciato a immobilizzarsi totalmente, cosa che nella nostra civiltà sarebbe intesa come catatonia. Ma non era catatonia. Perché? Perché la sua attenzione era vigilante. Soltanto, non era rivolta verso l'esterno. È tutto. Allora, l'attenzione è qualcosa di molto più modesto che non la trance, come parola. Ma questo fa sì che le cose divengano meno misteriose ed elevate e molto più semplici e naturali e comprensibili. Allora direi che tramite il veicolo dello zikr, come tramite il veicolo della filocalia o del mantra, si può arrivare a una perfetta fissazione dell'attenzione e che questa attenzione è allo stesso tempo vigilante, organica, centrata. Centrata, questo è importante: è, esattamente, questo spostamento dell'io verso il sé o, se volete, l'io superiore. Ma, evidentemente, potete utilizzare molte altre categorie. Per esempio è possibile utilizzare categorie senza alcun soggetto: l'attenzione sta movendosi dal centro che noi chiamiamo "l'io" verso la coscienza trasparente. Là non c'è soggetto. Non è necessario utilizzare una parola che la definisca: "l'io superiore", "il sé" etc. È giusto l'io abbastanza decontratto, "disincrespato" (decrispé)."* (Grotowski 1983:136-138)

Sobre a "via descendente" e o ator (*performer*) como meio:

> Na arte como veículo o impacto sobre o atuante é o resultado. Mas esse resultado não é o conteúdo; o conteúdo está na passagem do pesado ao sutil.
>
> Quando eu falo da imagem do elevador primordial e da arte como veículo, me refiro à verticalidade; podemos ver essa verticalidade em categorias energéticas: energias pesadas, mas orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e outras energias, mais sutis. Porque não se trata, simplesmente, de trocar de nível, mas de levar o grosseiro ao sutil e de conduzir o sutil em direção a uma realidade mais ordinária, ligada à "densidade" do corpo. É como se procurássemos entrar na *higher connection.*
>
> O ponto não é renunciar a uma parte da nossa natureza; tudo deve ter o seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está "sob os nossos pés" e algo que está "sobre a cabeça". Tudo como uma linha vertical, e essa verticalidade deve ser estendida entre a organicidade e *the awarness. Awarness,* quer dizer a consciência que não é ligada à linguagem (à máquina para pensar), mas à Presença. (GROTOWSKI, 2001, 268-269)

> O *Performer*, com letra maiúscula, é homem de ação. Não é o homem que faz o papel de um outro. É o dançarino, o padre, o guerreiro: está fora dos gêneros artísticos. O ritual é *performance*, uma ação realizada, um ato. O ritual degenerado é espetáculo. Não quero descobrir algo de novo, mas algo esquecido. Uma coisa totalmente velha que todas as distinções entre gêneros artísticos não são mais válidas...
>
> Na tradição hindu se fala de *vratias* (as hordas rebeldes). Um *vratias* é alguém que está no caminho para conquistar o conhecimento.. O homem de conhecimento dispõe do *doing*, do fazer e não de ideias ou de teorias. O que faz para o aprendiz o verdadeiro *teacher*? Diz: faça isso. O aprendiz luta para compreender, para reduzir o desconhecido a conhecido, para evitar de fazê-lo. Pelo próprio fato de querer entender opõe resistência. Pode entender somente se faz. Faz ou não faz. O conhecimento é questão de fazer...
>
> O ritual é um momento de grande intensidade. Intensidade provocada. A vida se torna, então, rítmica. O *Performer* sabe ligar o impulso corpóreo à sonoridade (o fluxo da vida deve se articular em formas). As testemunhas entram, então, em estados intensos porque, dizem, terem sentido uma presença. E isso, graças ao *Performer,* que é uma ponte entre a testemunha e algo. Nesse sentido, o *Performer è pontifex,* executor de pontos. (GROTOWSKI, 1998)[107]

Para concluir, em base nas análises realizadas e nas testemunhanças dos mestres do teatro do Novecentos, observamos que há uma estreita relação entre o transe e os percursos de conhecimento sobre si mesmo. Existem, também, vários níveis de atenção, que em outras palavras, são níveis do transe, que constituem uma das diferenças essenciais entre o momento criativo e a performance criativa, controlada, estruturada (formalizada), estável.

---

[107] *"Ne L'arte come veicolo l'impatto sull'attuante è il risultato. Ma questo risultato non è il contenuto; il contenuto sta nel passaggio dal pesante al sottile. Quando parlo dell'immagine dell'ascensore primordiale e de L'arte come veicolo mi riferisco alla verticalità; possiamo vedere questa verticalità in categorie energetiche: energie pesanti ma organiche (legate alle forze della vita, agli istinti, alla sensualità) e altre energie, più sottili. Poiché non si tratta semplicemente di cambiare di livello, ma di portare il grossolano al sottile e di condurre il sottile verso una realtà più ordinaria, legata alla "densità" del corpo. È come se cercassimo di entrare nella higher connection. Il punto non è rinunciare a una parte della nostra natura; tutto deve tenere il suo posto naturale: il corpo, il cuore, la testa, qualcosa che sta "sotto i nostri piedi" e qualcosa che sta "sopra la testa". Tutto come una linea verticale, e questa verticalità deve essere tesa fra l'organicità e the awarness. Awarness, vuol dire la coscienza che non è legata al linguaggio (alla macchina per pensare), ma alla Presenza." (Grotowski 2001:268-269) "Il Performer, con la maiuscola, è uomo d'azione. Non è l'uomo che fa la parte di un altro. È il danzatore, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici. Il rituale è performance, un'azione compiuta, un atto. Il rituale degenerato è spettacolo. Non voglio scoprire qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato. Una cosa talmente vecchia che tutte le distinzioni tra generi artistici non sono più valide… Nella tradizione indù si parla di vratias (le orde ribelli). Un vratia, è qualcuno che è sul cammino per conquistare la conoscenza. L'uomo di conoscenza dispone del doing, del fare e non di idee o di teorie. Cosa fa per l'apprendista il vero teacher? Dice: fa' questo. L'apprendista lotta per comprendere, per ridurre lo sconosciuto a conosciuto, per evitare di farlo. Per il fatto stesso di voler capire oppone resistenza. Può capire solo se fa. Fa o non fa. La conoscenza è questione di fare… Il rituale è un momento di grande intensità. Intensità provocata. La vita diventa allora ritmica. Il Performer sa legare l'impulso corporeo alla sonorità (il flusso della vita si deve articolare in forme). I testimoni entrano allora in stati intensi perché, dicono, hanno sentito una presenza. E questo, grazie al Performer che è un ponte tra il testimone e qualcosa. In questo senso, il Performer è pontifex, facitore di ponti.* (Grotowski, 1988)

Nem todas as performances de ator são reconduzíveis a mecanismos de possessão, enquanto todas têm a ver com um transe (verdadeira e própria ou impropriamente dita) de algum nível. O estudo específico dos mecanismos de possessões comparáveis às técnicas de ator mais avançadas é útil para conhecer a sua natureza íntima, com o objetivo de consentir ou facilitar sua utilização e aumentar sua eficácia em suas diferentes orientações, naquela espetacular (com um resultado de comunicação horizontal) e naquela do trabalho sobre si mesmos (de tipo vertical). Revela, também, a orientação de alguns grandes visionários do século 20 do teatro e as suas conexões subterrâneas.

Observando a escala do transe e dando-lhe uma perspectiva histórica, se pode somente verificar o fundamento da ideia de Ivanov (que inspirou Meierhold e muitos de seus contemporâneos), e do próprio Grotowski, do teatro como degradação do ritual, isto é, do ritual de possessão e prática de formas de transe mais avançadas.

Observando-a desta perspectiva, aos pés da escala vemos que existem as formas de transe mais elementares, não elaboradas conscientemente e, portanto, perigosas, produzidas pelos meios de massa do capitalismo, resultado da decadência da civilização ocidental que, porém, por conta de seu poder econômico e de imagem modelo aflige uma grande parte do gênero humano, enquanto o campo das formas de transe mais avançadas (incluindo também o teatro) se restringe, cada vez mais. Qualquer ritual de possessão tem sob si um tempo de sedimentação muito longo, e envolve a história coletiva de um povo ou de uma comunidade, seja na sua esfera psicológica, seja naquela fisiológica. Por analogia, esse tempo, para o ator, é aquele aparentemente mais curto do treinamento e dos ensaios. A incubação do fenômeno criativo no *bios* do ator permanece inconsciente como o tempo longo do ritual é inconsciente no corpo social de um determinado grupo cultural homogêneo.

Isso constitui um reservatório no qual se elaboram, sem esforço consciente algum, os elementos necessários para dar à luz ao personagem, enquanto seus critérios de apresentação pertencem à esfera da técnica. A técnica pode ser individual ou transmitida, em todo caso, é, porém, influenciada, diretamente ou indiretamente, das condições de existência do ritual ou do teatro, em outras palavras, de suas tradições.

Se é verdade que não se deve analisar as regras de um comportamento social segundo as lógicas pertinentes à esfera do indivíduo, é necessário sublinhar o fato de que qualquer prática do ator é o resultado de uma estratificação histórica e técnica, ainda que ignorada pelo próprio agente, por isso uma análise dos princípios de funcionamento de tais tradições de apresentação do corpo-mente revela os códigos da ação do *performer* que nasce naquele contexto ou em contextos análogos, e vice-versa.

Do ponto de vista fenomenológico, o ator em ação se situa entre a manifestação de uma possessão e de distúrbios da personalidade múltipla. Porém, como vimos, a atividade do ator não é de tipo ritual e nem patológico, e é controlada até o limite da transformação interior permanente. Os seus mecanismos internos pertencem, na escala do transe, a um grau elevado, mas inferior àquele da possessão, que nós operamos para compreender o fenômeno dos estados alterados de consciência e a criatividade pura em ação no seu complexo, como um polo no qual esteja um grande farol que ilumina a estrada que se deve percorrer para se chegar, e as estações nas quais se é possível parar. Se o ator quer prosseguir no percurso, deverá deixar o pequeno templo do teatro, com os seus personagens e a sua mitologia literária, visitar outros e, utilizando a própria experiência e conhecimento da estrada, aventurar-se além, no território do *performer* grotowskiano. E perdendo-se depois, reencontrar a sua origem.

REFERÊNCIAS

APA (American Psychiatric Association) (1984) *Psychiatric Glossary*, Washington, DC.

APA (American Psychiatric Association) (1987) *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, cited in the texts as DSM-III-R, Washington, DC

ARTAUD, Antonin (1968) *Il teatro e il suo doppio.* Torino: Einaudi

AZARI, Nina P. (2004) *Religious Experience as Thinking that Feels Like Something: A Philosophical-Theological Reflexion on Recent Neuroscientific Study of Religious Experience.* Diss. Iliff School of Theology and U of Denver. Ann Arbor: UMI

BALDEWEG, T., SPENCE, S., HIRSCH, J., & GRUZELIER, J. (1988) *Gamma-band EEG oscillations in a patient with somatic hallucinations.* Lancet, 352, 620-621

BANDEM, I.M. (1990) *The State and Development of Balinese Art.* Denpasar: Sikola Tinggi Serri Indonesia

BATESON, G. and Mead, M. (1942) *Balinese Character: A Photographic Analysis.* New York: Transactions of the New York Academy of Sciences

BELO, J. (1953), *Bali Temple Festival.* Seattle: University of Washington Press

BELO, J. (1960) *Trance in Bali.* New York: Columbia University Press

BENEDICT, R. (1923), *The Concept of the Guardian Spirit in North America.* Menasha, Wisconsin: American Anthropological Association

BERNSTEIN, E.M. & PUTNAM, F.W. (1986) Development, reliability, and validity of a dissociation scale. *Journal of Nervous and Mental Desease, 174*, 727-735

BIEN, C. G., BENNINGER, F.O., URBACH, H., SCHRAMM, J., KURTHEN, M., & ELGER, C. E. (2000). *Localizing value of epileptic visual auras.* Brain, 123, 244-253

BLACKER, Carmen (1986) *The Catalpa Bow: A Study of Shamanistic Practices in Japan*, 2nd, London: Allen and Unwin

BLANKE, O., LANDIS, T., SPINELLI, L., & SEECK, M. (2004) *Out-of-body experience and autoscopy of neurogical origin.* Brain 127, 243-258

BLISS, E.L. (1986) *Multiple Personality, Allied Disorders and Hypnosis.* New York: Oxford University Press

BLISS, E.L. (1976) Possession and Trance in Cross-cultural Studies of Mental Health, in W.P. Lebra (ed.) *Culture-bound Syndromes, Ethnopsychiatry, and Alternative Therapies.* Honolulu: University of Hawaii Press.

BLISS, E.L. (1973) *Religion, Altered States of Consciousness and Social Change.* Columbus: Ohio University Press

Bliss, E.L. (1968) World Distribution and Patterns of Possession States. In R. Prince (ed.) *Trance and Possession States.* Montreal: R.M. Bucke Memorial Society, pp.3-34

BOURGUIGNON, Erika (1965) *The Self, the Behavioral Environment, and the Theory of Spirit Possession*, in M. E. Spiro (ed.), *Context and Meaning in Cultural Anthropology*, New York: Free Press of Glencoe.

BOURGUIGNON, Erika (1966) *World distribution and patterns of possessions states.* In R. Prince (ed.) *Trance and Possession States* (pp. 3-34). Montreal, Quebec, Canada: R. M. Burket Memorial Society.

BOURGUIGNON, Erika (1973) *Religion, altered states of consciousnessband social change.* Columbus: Ohio State University Press

BRINCIOTTI, M., DI SABATO, M., L., MATRICARDI, M., & GUIDETTI, V. (2000) *Electroclinical features in children and adolescents with epilepsy and/or migraine, and occipital epileptiform EEG abnormalities.* Clinical Electroencephalography, 31, 76-92

BROWN, D.P. & FROMM, E. (1986) *Hypnotherapy and Hypnoanalisys.* Hillsdale: Lawrence Erlbaumm Associates, Inc.

CARDEÑA, E. (1989) The Varieties of Possession Experience. *Association for the Anthropological Study of Consciousness Quarterly, 5*, 1-17

COLE, Toby, and CHINOY, KRICH, HELEN, eds. (1949) *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the Great Actors of All Times as Told in Their Own Words.* New York: Crown

CONNOR, L.H. (1984) The Unbounded Self: Balinese Therapy in Theory and Practice, in A.J. Marcella & G.M. White (eds.) *Cultural Conceptions of Mental Health and Therapy.* Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, pp.251-267

CONNOR, L.H. (1982) Ships of Fools and Vessels of the Divine: Mental Hospital and Madness: A Case Study. *Social Science Medicine, 16*, 783-794

CONNOR, L.H., Asch, P. & Asch, T. (eds.) (1986) *Jero Topokan: Balinese Healer, an Ethnographic Film Monograph.* Cambridge: Cambridge University Press

COONS, P.M. (1988) Psychophysiologic Aspects of Multiple Personality Disorder. *Dissociation*, 1:47-53

COONS, P.M. (1986) Treatment Progress in 20 Patients with Multiple Personality Disorder. *Journal of Nervous and Mental Disorders*, 174:715-721

CRABTREE, A. (1985) Two Approaches to Multiple Man-The Occult and Psychological, in A. Crabtree (ed.) *Multiple Man*, New York: Praeger Publishers, pp.239-240

CRUCIANI, Fabrizio, FALLETTI, Clelia (eds.) (1986), *Civilta' Teatrale nel XX Secolo*. Bologna: Il Mulino.

CURTIS GOWAN, John (1975) *Trance, Art, And Creativity*. New York: Creative Education Foundation

DEVEREAUX, G. (1956) Normal and Abnormal: The Key Problem in Psychiatric Anthropology, in J.B. Casagrand and T. Gladwin (eds.), *Some Uses of Anthropology: Theoretical and Applied*. Washington DC: Anthropological Society of Washington.

EGNER, T., & GRUZELIER, J.H. (2003). Ecological validity of neurofeedback: Modulation of slow wave EEG enhances musical performance. *Neuro-Report, 14*, 1221-1224.

ELLENBERGER, H.F. (1970) *The Discovery of the Unconscious*. New York: Basic Books

ERIKSON, M.H. (1970) Hypnosis: Its Renaissence as a Treatment Modality. *American Journal of Clinical Hypnosis,* 13:71-89

ERIKSON, M.H. (1977) Auto Hypnotic Experiences of Milton H. Erikson. *American Journal of Clinical Hypnosis,* 20: 36-38

FEINBERG, I., & GUAZZALI, M. (1999). Schizofrenia: A disorder of the corollary discharge systems that integrate the motor systems of thought with the sensory systems of consciousness. *British Journal of Psychiatry*, *174*, 196-204

FORGAYS, D.G., & FORGAYS, D.K. (1992). Creativity enhancement through flotation isolation. *Journal of Environmental Psychology*, *12*, 329-335

FORMAN, W., MAZEK, R. and FORMAN, B. (1983) *Bali: The Spirit Gate to Heaven*. London: Orbis Publishing

FRANKEL, F.H. (1990) Hypnotizability and Dissociation. *American Journal of Psychiatry,* 147:823-829

FRIGERIO, A. (1989) Levels of Possession Awareness in Afro-Brazilian Religions. *Association for the Anthropological Study of Consciousness Quarterly*, 5:5-11

GALLUP, G., Jr. (1975) Hypnosis in Animals. *New Scientist* (April 10):68-70

GEERTZ, C. (1966) *Person, Time and Conduct in Bali: An Essay in Cultural Analyses*. New Haven: Yale South-east Asia Studies.

GOODMAN, F.D. (1972) *Speaking in Tongues: A Cross-cultural Study of Glossolalia*. Chicago: University of Chicago Press.

GOODMAN, F.D. (1990) A Trance Dance with Masks. *Drama Review*, 34:102-114

HALIFAX, J. (1992) The Psychotherapist as a Shaman: Methods for Madness. Workshop at Esalon Institute, Big Sur, California, 4-16 February. Fragments quoted in Suryani L.K., Jensen G. D. (1993) *Trance and Possession in Bali*. Oxford: Oxford University Press.

HANSEN, C. (1969) *Witchcraft at Salem*. New York: Times Mirror

HENNEY, J.H. (1973) The Shakers of St. Vincent. In E. Bourguignon (ed.) *Religion, Altered States of Consciousness and Social Change*. Columbus: Ohio State University Press.

HERZOG, H.A. (1978) Immobility in Intraspecific Encounters: Cockfights and the Evolution of "Animal Hypnosis". *Psychological Record*, 28:543-548

HILGARD, E.R. (1977) *Divided Consciousness: Multiple Controls in Human Thought and Action*. New York: John Wiley & Sons.

HILGARD, H.A. (1965) *Hypnotic Susceptibility*. New York: Harcourt, Brace & World

HOLMES, D.S. (1990) The Evidence for Repression: An Examination of Sixty Years of Research. In J.L. Singer (ed.) *Repression and Dissociation*. Chicago: University of Chicago Press, pp.85-119

HUGHES, D.J., Melville, N.J. (1990) Changes in Brain Wave Activity during Trance Channeling: A Pilot Study. *Journal of Transpersonal Psychology*, 22: 175-189

D'AQUILI, Eugene G., and LAUGHLIN, Charles D. (1996) The Neurobiology of Myth and Ritual. *Readings in Ritual Studies*. Ed. Ronald L. Grimes. New Jersey: Prentice Hall, 132-145.

DE MARTINO, Ernesto (1959) *Sud e Magia*. Milano: Feltrinelli

DOX, Donnalee (2012) Spiritual Logic from Ritual Bodies. *Religion, Theatre and Performance*, Ed. Gharavi, Lance. London: Routledge, 42-62.

FLASZEN, Ludwik, POLLASTRELLI, Carla (eds.) (2001) *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro.

FRANKEL, Fred H. (1976) *Hypnosis. Trance as a Coping Mechanism*. New York and London: Plenum Medical Book Company

FREUD, Sigmunt (1913) *The Interpretation of Dreams* (*Die Traumdeutung* 1899 [1900]) Translated by A. A. Brill. New York: Macmillan.

FREUD, Sigmund, (1958) A Neurosis of Demoniacal Possession in the Seventeenth Century, in *On Creativity and the Unconscious: Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*. New York: Harper & Row, 264,265

FREUD, Sigmund (2003 [1971]) *Il disagio della civilta'*, Torino: Bollati-Boringhieri

HANSEN, C. (1969) *Witchcraft at Salem*. New York: Times Mirror

GROF, S. (1976) *Realms of the human unconscious: Observation from LSD research*. New York: Viking

GROTOWSKI, Jerzy (1968) *Verso un Teatro Povero*, Roma: Bulzoni

GROTOWSKI, Jerzy, (1983) *Tecniche Originarie dell'Attore*, a cura di Luisa Tinti, Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università "La Sapienza" di Roma (non pubblicato)

GROTOWSKI, Jerzy (1988) Il Performer, in *Teatro e Storia* n.4. Il Mulino, Bologna

GROTOWSKI, Jerzy (1993) *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, postfazione a Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano: Ubulibri

GRUZELIER, J.H. (1999a) Functional neuro-psychophysiological asymmetry in schizophrenia: A review and reorientation. *Schizophrenia Bulletin, 25(1)*, 91-120

GRUZELIER, J.H. (1999b) A review of the implications of early sensory processing and subcortical involvement for cognitive dysfunction in schizophrenia. In C. Tamminga (Ed.) *Review of Psychiatry: Vol.25. Schizophrenia in the molecular age (pp.29-76)*. New York: American Psychiatric Association

ISOTANI, T., Tanaka, H., Lehmann, D., Pascual Marqui, R. D., Kochi, K., Saito, N., et al. (2001). Source localization of EEG activity during hypnotically induced anxiety and relaxation. *International Journal of Psychophysiology, 44*, 192-198.

JAMES, William (1950 [1890]) *The Principles of Psychology*, 2 vols. (1890) Mineola, New York: Dover Publications

JANET, Pierre (1898). Traitement psychologique de l'hystérie. In A. Robin (Ed.), *Traité de thérapeutique appliquée*. Paris: Rueff.

JILCK, W.G. (1982) *Indian Healing: Shamanistic Ceremonialism in Pacific Northwest Today*. Blaine, Washington: Hancock House Publishers, Ltd.

JOUVET, Louis (1968) *Tragédie classique théâtre du 19e siècle, extraits des cours de Louis Jouvet au Conservatoire (1939-1940)*. Paris: Gallimard

JOUVET, Louis (1989) *Elogio del Disordine*. Firenze: La Casa Usher

JOUVET, Louis (2002) *Le Comédien désincarné*. Paris: Flammarion

KERENYI, C. (1962) *The Religion of the Greeks and Romans*, London: Thames and Hudson

KLEMM, W.R. (1966) Electroencephalographic-behavioral Dissociations during Animal Hypnosis. *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology*, 21:365-372

KLEMPERER, E. (1965) Post Ego States Emerging in Hypnoanalysis. *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 13:112-120

KLUFT, R.P. (1991) Multiple Personality Disorder. In A. Tasman, S.M. Goldfinger (eds.) *Review of Psychiatry*, Vol.10. Washington DC: American Psychiatric Association Press

KLUFT, R.P. (1983) Hypnotherapeutic Crisis Intervention in Multiple Personality. *American Journal of Clinical Hypnosis*, 26:73-83

KREINATH, Jens, SNOEK, Jan, STAUSBERG, Michael (2007) *Theorizing Rituals. Annotated Bibliography of Ritual Theory, 1966 – 2005*. Leiden, The Netherlands: Koninklijke Brill NV

KRIS, E. (1952) *Psychoanalitic Explorations in Art*. New York: International University Press

LANGNESS, L. (1976) Hysterical Psychoses and Possession. In W.P. Lebra (ed.) *Culture-bound Syndromes, Ethnopsychiatry and Alternative Therapies*. Honolulu: University of Hawaii Press

LEWIS, I.M. (1971) *Ecstatic Religion: An Anthropological Study of Spirit Possession*. Baltimore: Penguin Books.

LINTON, R. (1956) *Culture and Mental Disorders*. Springfield: Charles C. Thomas Publishers.

LLINAS, R.R., & PARE, D. (1991) Commentary on dreaming and wakefulness. *Neuroscience, 44*, 521-535.

LLINAS, R.R., RIBARY, U., JOLIOT, M., & WANG, X.J. (1994). Content and context in temporal thalamocortical binding. In G. Buzaki, R. Llinas, W. Singer, A. Berthoz, & Y. Christen (Eds.), *Temporal coding in the brain (pp. 251-271)*. Berlin, Germany: Springer-Verlag

LUDWIG, A.M. (1983) The Psychobiological Functions of Dissociation. *American Journal of Clinical Hypnosis,* 26:93-99

MANDELL, A.J. (1980) Toward a psychobiology of transcendence: God in the brain. In J.M. Davidson & R.J. Davidson (Eds.) *The psychobiology of consciousness (pp.379-464).* New York: Plenum Press

MCPHEE, C. (1946) *A House in Bali.* New York: J.D. Day Co.

MEIERCHOLD, Vsevolod (1998) *L'Attore Biomeccanico.* Milano: Ubulibri

METRAUX, A. (1959) *Voodoo in Haiti.* London: Andre Deutsch

MAURER, R.L.S., KUMAR, V,K., WOODSIDE, L., & PEKALA, R.J. (1997) Phenomenological experience in response to monotonous drumming and hypnotisability. *American Journal of Clinical Hypnosis, 40(2),* 130-145

MAXFIELD, M.C. (1990) *Effects of rhythmic drumming on EEG and subjective experiences.* Unpublished doctoral dissertation, Institute of Transpersonal Psychology, Menlo Park, CA

MCGUIRE, B.E., BASTEN, C., RYAN, C., & GALLAGHER, J. (2000) Intensive care unit syndrome: A dangerous misnomer. *Archives of Internal Medicine 160,* 906-909

NEMIAH, J.C. (1980) Dissociative Disorders. In H.E. Kaplan, A.M. Freedman & D.S. Saddock (eds.) *Comprehensive Textbook of Psychiatry III,* 3rd edn. Baltimore: Williams & Wilkins, pp.1544-1561

NIEDERMEYER, E., & LOPES DA SILVA, F. (1999). *Electroencephalography (4th ed.)* Baltimore: Williams & Wilkins

OESTERREICH, TRAUGOTT, KONSTANTIN (1930) *Possession: Demoniacal and Other.* London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

ORNE, M.T. (1959) The Nature of Hypnosis: Artifact and Essence. *Journal of Abnormal and Social Psychology,* 58:277-299

ORNE, M.T., Dinges, P.F. & Orne, D.C. (1984) On the Differential Diagnosis of Multiple Personality in the Forensic Context. *International Journal of Clinical Hypnosis,* 22: 118-169

PEKALA, R.J. (1991) *Quantifying consciousness: An empirical approach.* New York: Plenum Press

PERSINGER, M.A. (1983) Religious and mystical experiences as artifacts of temporal lobe function: A general hypothesis. *Perceptual and Motor Skills, 57,* 1255-1262

PRINCE, Morton (1975). *Psychotherapy and multiple personality: selected essays.* Hale, Jr., N. G. (Ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press

PUTNAM, F.W. (1991) Dissociative Phenomena. In A. Tasman, S.M. Goldfinger (eds.) *Review of Psychiatry,* Vol.10. Washington DC: American Psychiatric Association Press

PUTNAM, F.W. (1989) *Diagnosis and Treatment of Multiple Personality Disorder.* New York: Garfield Press

REICH, Wilhelm (1983) *Sessualita' e Angoscia.* Milano: SugarCo

RICHARDS, Thomas (1997) *The Edge-point of Performance,* an interview with Thomas Richards by Lisa Wolford. Pontedera, Italy: Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski

ROUGET, Gilbert (1985) *Music and Trance.* Chicago: The University of Chicago Press

Saver, J.L., & Rabin, J. (1997) The neural substrates of religious experience. *Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neuroscience, 9,* 498-510

SAXENA, S., Prasad, K.V.S.R. (1989) DSM-III Subclassification of Dissociative Disorders Applied to Psychiatric Outpatients in India. *American Journal of Psychiatry,* 146:261-261

SCHECHNER, Richard (2007) Living a Double Consciousness. *Teaching Ritual,* Ed. Bell, Catherine. Oxford: Oxford UP, 15-28.

SHIROKOGOROFF, S.M. (1935) *The Psychomental Complex of the Tungus.* London: Kegan Paul, French & Trubner

SOSKIS, D.A. (1986) *Teaching Self-hypnosis: An Introductory Guide for Clinicians.* New York: W.W. Norton.

SPIEGEL, D. (1991) Dissociation and Trauma. *Psychiatric Clinics of North America,* 14:261-275

SPIEGEL, D. (1984) Multiple Personality as a Post-traumatic Stress Disorder. *Psychiatric Clinics of North America,* 7:101-111

SPIEGEL, D, HUNT, T. & DONDERSHINE, H.E. (1988) Dissociation and Hypnotibilizability in Posttraumatic Stress Disorder. *American Journal of Psychiatry,* 145:301-305

SPIEGEL, H. (1963) The Dissociation-association continuum. *Journal of Nervous and Mental Disorders,* 136:374-378

STEINBERG, M. (1991a) The Spectrum of Depersonalization: Assessment and Treatment. In A. Tasman (ed.) *Psychiatric Update,* Washington DC: American Psychiatric Press

STEINBERG, M. (1991b) Systematizing Dissociation: Symptomatology and Diagnostic Assessment. Paper presented at the Dissociation Workshop for the Research Network in Mind-Body Interactions, Standford, California. Fragments quoted in Suryani L.K., Jensen G. D. (1993) *Trance and Possession in Bali.* Oxford: Oxford University Press

STEINBERG, M. (1990) Transcultural Issues in Psychiatry; The *Atague* and Multiple Personality Disorder. *Dissociation*, 3:287-289

STEINBERG, M., Howland, F. & Cicchetti, D. (1986) The Structured Clinical Interview for DSM-III-R Dissociative Disorders. In B. Braun (ed.) *Proceedings of the International Conference on Multiple Personality and Dissociative States.* Chicago: Rush Presbyterian Hospital

SUEDFELD, P., METCALFE, J., & BLUCK, S. (1987) Enhancement of scientific creativity by flotation REST (restricted environmental stimulation technique). *Journal of Environmental Psychology, 7,* 219-231

SURYANI, L.K. (1992) Traditional Healers in Bali, the Relationship with Psychiatrists. Paper presented at the Third International Ayurvedie Conference, Denpasar, Bali, 4 September. Fragments quoted in Suryani L.K., Jensen G. D. (1993) *Trance and Possession in Bali.* Oxford: Oxford University Press

SURYANI, L.K. (1984) Culture and Mental Disorder: The case of *Bebainan* in Bali. *Culture, Medicine and Psychiatry*, 8:95-113

SURYANI, L.K., JENSEN, G. D. (1993) *Trance and Possession in Bali.* Oxford: Oxford University Press

SWING, E., GENTILE, D., ANDERSON C., and WALSH, D. (2010) Television and Video Game Exposure and the Development of Attention Problems. *Pediatrics* Vol. 126 No. 2, August 1, 2010, pp. 214 -221. Web access 28 September 2012

TELLEGEN, A., & ATKINSON, G. (1974) Openness to absorbing and self-altering experiences ("absorption"), a trait related to hypnotic susceptibility. *Journal of Abnormal Psychology, 83*, 268-277

TONONI, G., & EDELMAN, G.M. (2000) Schizophrenia and the mechanisms of conscious integration. *Brain Research Interactive, 31*, 391-400

TURNER, Victor (1977) *Performance in postmodern culture*, Madison, Wisconsin: Coda Press, Inc.

VACHTANGOV, Evgenij, B. (2002) *La Gioia della Scena. Diari, Lettere, Appunti di Lavoro.* Pozzuolo del Friuli (UD): Il Principe Constante

VACHTANGOV, Evgenij, B. (2004) *Il Sistema e l'Eccezione. Taccuini, Lettere, Diari.* A cura di Fausto Malcovati. Pisa: Edizioni ETS

WAGNER, Richard, trans. and ed. W. Ashton Ellis, *The Art-Work of the Future, and other works*, Lincoln and London, 1993

WALLANAU, L.B., GALLUP, G.G., Jr. (1977) A Serotonergic, Mid-brain Raphae Model of Tonic Immobility. *Biobehavioral Reviews*, 1:35-43

WATKINS, J.G., WATKINS, H.H. (1979) The Theory and Practice of Ego-State Therapy. In H. Greyson (ed.) *Short Term Approaches to Psychoterapy.* New York: National Institute for the Psychoterapies and Human Sciences Press, Chapter 11

West, L.J. (1967) Dissociative Reaction. In A.M. Freedman, H.E. Kaplan (eds.) *Comprehensive Textbook of Psychiatry*, 2nd edn. Baltimore: Williams & Wilkins, pp.825-899

WHO (1992) Classification of Mental and Behavioral Disorders: Clinical Descriptions and Diagnostic Guidelines. *International Classification of Diseases, 10th edn. (ICD-10).* Geneva, pp. 156-157

WICK, J.A. (1941) Modern Spirit Dancing of Northern Puget Sound. Manuscript, University of Washington Library.

WINKELMAN, Michael (2006) Cross-Cultural Assessments of Shamanism. *Where God and Science Meet.* Ed. McNamara, Patrick. Vol.3,Westport:Praeger: 139-159

YAP, P.M. (1960) The Possession Syndrome: A Comparison of Hong Kong and French findings. *Journal of Mental Science*, 106:114-137

ESTADOS ALTERADOS IN/CONSCIENTES

Joice Aglae Brondani[108]

A tríade Teatro-Máscara-Ritual integra meu principal campo de pesquisa e de meu grupo, a Cia Buffa de Teatro[109], tendo a máscara (bufão, *commedia dell'arte* e *clown*/palhaço) e a cultura popular[110], brasileira e da alteridade[111], como espaço de intercâmbio, em níveis intra/inter/transculturais. É necessário afirmar que a cultura popular brasileira se apresenta, dentro dos parâmetros de intercâmbio cultural, uma força motriz, não somente como possibilidade para uma linguagem estética e energética, mas também como ferramenta para uma apropriação da alteridade[112] e, nesse artigo, colocarei algumas inquietações que permeiam minha prática dentro desse campo.

Inicialmente, na apresentação, comentei que, talvez, esse tenha sido um dos livros mais emblemáticos que organizei. Um emblema porque um dos temas principais constitui uma encruzilhada, na qual me encontrei, no mínimo, duas vezes, que me lembre conscientemente: a primeira, quando tinha começado meus trabalhos com Contin[113], na Scuola Sperimentale dell'Attore, em 2008 e, também com Giuliano Campo[114]. Nesse momento de trabalhos paralelos, me senti impelida em fazer uma escolha. Campo repetia a mim que, para trabalhar com ele, não era necessário fazer uma escolha, mas se tornava difícil explicar a ele essa minha necessidade. Para mim, essa escolha era necessária. Mergulhar no universo das máscaras *dell'arte* era mais que urgente naquele momento, constituía um ponto crucial...

Depois, novamente, em 2013, quando encontrei Jorge Romero[115], tinha acabado de fazer um período intenso de intercâmbio entre *commedia dell'arte* e cavalo marinho[116]. Estava impregnada da experiência e já estava me encaminhando para outra/nova experiência com a *commedia dell'arte* e, bachelardiana que sou, minha imaginação já estava trabalhando as perspectivas futuras em m(eu) presente, pois, para a imaginação só existe o presente – passado e futuro se presentificam na experiência do momento (BACHELARD, 1989). Quando Jorge me convidou para participar de seu curso, do qual minha perspectiva inicial, era somente organizá-lo, vi-me, novamente, na encruzilhada. Já tinha me organizado espacialmente no tempo para as realizações de encerramento do semestre na Pós-graduação em Artes da UFU. Estranho foi que, fazendo o curso senti a mesma sensação que tive anteriormente com Campo: como se eu estivesse atropelando meus processos...

---

[108] Pós-Doutoranda na UNITO-ITA em Máscaras Femininas da Commedia dell'Arte; PRODOC-CAPES no PPGArtes-UFU/MG (2011-2014). Doutora (2010 - intercâmbio Università di Roma Tre e Scuola Sperimentale del'Attore-ITA); Mestre (2006 - intercâmbio Université Paris X - FRA), ambos pelo PPGAC-UFBA. Fundadora da Cia Buffa de Teatro (1998-) e Bottega Buffa CircoVacanti (2010-). Atriz e Diretora Teatral. Idealizadora do projeto de pesquisa e intercâmbio cultural "Teatro-Máscara-Ritual" (2010-).

[109] Grupo de pesquisa em Artes Cênicas criado por mim em 1998, na época vinculado ao Curso de Teatro da UFSM, em 2001 passou a ser autônoma e a ter sua sede em Salvador-BA, sempre sob minha direção.

[110] Para não suscitar um desvio da questão maior do artigo, prefiro especificar que os termos "cultura" e "popular" são vistos de um ângulo muito simples e não se entrará em uma discussão maior. A cultura é o conjunto de crenças, valores, tradições, vivências, atitudes, visões e compreensões de mundo, que formam um povo. O popular é visto como uma manifestação advinda de um povo.

[111] Também com termo alteridade não será entrado em questões antropológicas ou filosóficas, este deve ser tomado como a qualidade ou estado do que é o outro ou do que é diferente.

[112] Para saber mais, ler: BRONDANI, Joice Aglae. **Práticas Espetaculares Populares Brasileiras: Força Motriz para um Trabalho de Ator - Técnica de translocação caleidoscópica.** *In* Mimus Revista on-line de Mímica e Teatro Físico. Ano 2. No.3 - jan.2010 - ISSN 2175-4888. **"Varda Che Baucco! Transcursos Fluviais de uma Pesquisatriz: Bufão, Commedia dell'arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras"** Fast Design, Salvador, 2014.

[113] Claudia Contin é pesquisadora da Commedia dell'Arte, Fundadora e Diretora da Scuola Sperimentale dell'Attore, em Pordenone-ITA, juntamente com Ferrucio Merisi, mais conhecida como o Arlecchino Contin, famosa por seu método e "redesenho" das máscaras dell'arte.

[114] Ator, diretor e pedagogo. Doutor pelas Universidades de Roma e Paris VIII. Segue desde 2006 o British Grotowski Project na Universidade do Kent- Inglaterra. Professor em Drama, na Universidade de Ulster – Derry – Irlanda do Norte. Em colaboração com Zygmund Molik, primeiro ator e mestre de voz do Teatro-laboratório de Jerzy Grotowski lançou o livro-DVD **"Trabalho de Voz e Corpo de Zigmunt Molik – O Legado de Jerzy Grotowski"**, lançado no Brasil pela É Realizações: 2012.

[115] Ator, diretor e dramaturgo colombiano. Mestre em Artes Cênicas da Universidad Distrital de Bogotá. Em 2012 trabalhou com Thomas Richards no Focused Research Team in Art as Vehicle nó Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, em Pontedera-Italia. Fez estudos de Ballet e dança contemporânea. É cofundador da Corporacion Teatral el Baúl de Bogotá, Colômbia. Fundador do grupo de investigação: A Improvisação na Arte Teatral da Universidade Distrital de Bogotá. Atualmente pesquisa nas artes cênicas individualmente, dirige e participa em projetos artísticos no Equador, Brasil, Colômbia e Itália. Possui um artigo nesse livro.

[116] Para saber mais ver http://projetoscambiodellarte.blogspot.com.br/ e **Scambio dell'Arte Commedia dell'Arte e Cavalo Marinho. Teatro-Máscara-Ritual. Interculturalidades.** (Org.) BRONDANI, Joice Aglae. Fast Design, Salvador-BA, 2013.

Mais uma vez fiquei pensativa com relação a esses cruzamentos e à presença de Grotowski e grotowskianos[117] nesses momentos de encruzilhadas ou construindo encruzilhadas em circunstâncias específicas de minha trajetória.

Grotowski sempre permeou meus estudos, desde a universidade, através da querida mestra Nair D'Agostini, Lume e outros, mas nunca esteve no cerne deles, e talvez eu tenha algumas questões a serem resolvidas e pode ser que estes escritos sejam o lugar para algumas dessas inquietações serem abrandadas.

O que percebo em relação às questões que se edificaram a partir das encruzilhadas que se apresentaram nada tem a ver com Grotowski, propriamente, pois o respeito e admiração para com seu trabalho é permanente... essa é minha primeira constatação. Por outro lado, aproveitando os caminhos não racionais pelas quais essas inquietações se fizeram presentes, peço licença para dar continuidade às reflexões que constituem seus entornos, pois foram questões que surgiram em mim, em determinados momentos de minha trajetória, a partir de comentários, provocações e até convites de pesquisadores estrangeiros, que, felizmente ou casualmente, sempre estiveram/estão relacionados a pesquisas de/sobre Grotowski e pelos quais também tenho admiração, pela seriedade com que levam seus estudos.

Sou uma apreciadora dos ensinamentos de Grotowski. Acredito que ele teve a sabedoria e a capciosidade de validar e elevar, após sua experiência na Índia, o teatro experimental e a cultura popular, principalmente a ritualística, ao status de arte aceita pelo sistema e pela academia. Grotowski trouxe/traz à tona a cultura popular xamânica/ritualística como arte de única qualidade, capaz de elevar o ator e o espectador a um nível categórico que os transportam a um 'espaço' místico/mítico de encontro com o divino – como acontecia nos primórdios do teatro. Penso que Grotowski teve grande sucesso na empreitada de retorno às origens do teatro, se referindo a essas como solenidade e o teatro como um ato de primeira grandeza. Muitos acreditaram e buscaram esse "status de solenidade" no teatro e muitos o alcançaram, mas acredito que Grotowski e seu grupo tiveram êxito destacado em devolver ao teatro esse reconhecimento, através de um retorno ao ritual. A partir de Grotowski o ritual passou a ser mais visionado como potência de uma possibilidade de transcendência do/no teatro.

No entanto, a partir de termos essas referências e fazermos as devidas reverências a esses pesquisadores/praticantes como Artaud, Copeau, Grotowski e outros, percebo que, algumas vezes, há uma tendência à supremacia estrangeira – principalmente vindo do Velho Mundo e mais específico, da União Europeia e America do Norte. Talvez, pode ser que haja, também, uma postura do próprio estrangeiro em se colocar nesse lugar de referência, enquanto que, do outro lado, do nosso, também há uma tendência em ter a referência, somente, no Velho Mundo. Talvez seja preciso considerarmos que ainda guarda-se a estrutura arquetipal colonizador/colonizado...

Falo, aqui, com um olhar atento, e devo deixar claro que não se trata de uma crítica àqueles que colocam o Velho Mundo como referência, pois tenho muitas referências no Velho Mundo. Em meus processos, fui e busco sempre estabelecer relações com o Velho Mundo e devo assinalar que minha busca sempre teve um intuito de ter a referência e dialogar com esta, transformando-a em um espaço de relações dialogais, pois, também, sempre levei comigo as referências vivenciadas em minha própria cultura.

Sabe-se que esses assuntos são constituídos de meandros bem melindrosos, mas penso que se faz necessário tocar nessas feridas contusas das sociedades, o espaço cultural não foge sempre dessas estruturas.

Essas questões começaram a surgir em momentos bem específicos e talvez seja necessário e esclarecedor contar alguns desses momentos: o primeiro foi durante um trabalho com máscara, na Europa, e, após um dia de trabalho intenso, uma colega de trabalho me disse "agora, você tem que aprender a fazer um ritual para você, porque eu tenho o meu" – não foi o que ela falou, foi o conjunto[118] e contexto que me deixou reflexiva. Foi a primeira vez que fiquei atônita com aquele tipo de inflexão, nem eu sabia o que tinha me tocado naquela frase, que nada tinha de ofensivo ou agressivo, mas tinha me deixado sem reação, somente sorri um pouco sem graça, sem saber se falava alguma coisa ou permanecia calada, pois ela não conhecia a minha história, preferi calar. Na segunda vez, conversando com outro colega, também europeu, sobre processos atoriais, começamos a falar de elementos e dinâmicas dentro do trabalho de/com o ator. Sem detalhes, falei sobre os encaminhamentos das Máscaras e relações que estabeleço com os elementos e com o "terreiro"[119]. De um modo muito gentil ele me disse "mas então você tem que ir fazer o trabalho com X[120], para aprender com ela... tal mês, em tal lugar, eu estarei presente, você poderá vir comigo, eu te apresento a ela..." Foi o mesmo sentimento de perplexidade que me invadiu, porém, com mais intensidade, porque já conhecia aquela sensação. Então, sorrindo, disse que não poderia ir, pois, tinha atividades com meu grupo – o que era verdade. Tenho total consciência de que a atriz/pesquisadora possui um percurso que não possuo, uma carga artística incomparável e que suas experiências me trariam outras vivências, mas, novamente, não foi o que foi falado, mas o conjunto – permaneci atônita e reflexiva. Fiquei me perguntando: por que a minha história e conhecimento empírico não contam como potência

---

[117] Devo esclarecer que o termo grotowskianos não possui um caráter pejorativo, me refiro, somente àqueles que possuem Grotowski e seus estudos como norte para suas pesquisas.

---

[118] Essa mesma pesquisadora relatou uma experiência que teve "em campo" com "uma" tribo indígena do sul matogrossenses - uma das várias tribos do Brasil. Cada tribo constitui um modo diverso e único de se agenciar. O que me chamou atenção na narrativa foi a capacidade de apropriação da cultura da alteridade, conhecendo o todo de uma enorme diversidade, através de um conhecimento de uma pequena parcela. Não questiono o quão profundas experiências em curto prazo podem ser de fato (tal qual as experiências com Grotowski e Artaud), é o ato de empoderar-se da cultura da alteridade e se colocar como referência no assunto a partir daquela experiência, se colocando como parâmetro maior, até, para a cultura que proporcionou tal experiência e para quem vive, ainda, tais experiências.

[119] Com finaldades múltiplas, frequento muitos terreiros (como também são chamados os espaços das religiões afro, ameríndias, espíritas no Brasil), em várias cidades/estados do Brasil, são terreiros de candomblé Angola, Ketu, Umbanda, Omoloko e outros. Como praticante, minha entrada foi na umbanda, posteriormente me envolvi com o candomblé.

[120] Prefiro não citar nomes, somente mencionar que é uma atriz que carrega muito das experiências com Grotowski.

para a construção de meu próprio caminho? Por que devo seguir os conhecimentos do Velho Mundo e não construir meu próprio caminho a partir de minhas vivências? – o que, de certa forma, estaria eliminando etapas que podemos realizar. Por que o Velho Mundo tende a se colocar como referência para que aprendamos com ele? Por que devo ir até lá, se tudo está ao meu alcance aqui, em meu dia a dia, em uma experiência contínua com meus mestres populares brasileiros? Por que o além-mar propõe me organizar segundo a sua compreensão? Será que a percepção deles não alcança a compreensão de nossa organização ou nossa organização não é o bastante para que nossa passagem de aprendizado, a qual se dá de modo diferenciado, seja compreendida? Será que ainda não é considerada como modo operativo essa capacidade de aprender, organizar e sistematizar tais aprendizados? Seguir mais o impulso energético e o fluxo do sensível, que uma estrutura racional intelectual não pode ser considerado metodologia? Ou será que devemos mesmo adotar o *modus operandi* do Velho Mundo, nos abandonar e nos catequizar, segundo padrões já estabelecidos?

Como dito anteriormente, não estou negando o Velho Mundo, mas buscando um diálogo com ele. Cada participante de um diálogo tem sua grandeza e é essa pluralidade que constitui a verdadeira riqueza de uma relação. Penso que trocas de saberes se dão quando ambos se colocam em igualdade, não havendo supremacia ou hierarquia, apenas *modus operandi* diversos. Pois é essa a questão que mais me inquieta e é disso que pretendo dar conta nesses escritos, desejando colocar minha tradição em postura de troca. Na verdade, venho requerer o direito de igualar em qualidade de potência e validar os nossos, os meus e a minha cultura popular/tradicional, a minha simples e rica experiência (Hume *apud* Deleuze, 2008)/vivência (Maffesoli, 2008), com os meus mais simples mestres populares/tradicionais, como modo operativo válido e reconhecido como tal, pois:

> Cabe lembrar que ater-se à vivência, à experiência sensível, não é comprazer-se numa qualquer *delectaio nascire*, ou negação do saber, como é costume crer, por demais frequentemente, da parte daqueles que não estão à vontade senão dentro dos sintomas e conceitos desencarnados. Muito pelo contrário,

> trata-se de enriquecer o saber, de mostrar que um conhecimento digno deste nome só pode estar organicamente ligado ao objeto que é seu [...] Assim, por levar em conta a vivência cotidiana e a sabedoria popular que lhe serve de fundamento, talvez fosse necessário que a sociologia se transformasse naquilo que P.Tacussel denomina "sociosofia", isto é, uma disciplina que saiba integrar e compreender a "mística do estar-junto" [...] Isso pode ser resumido pela admirável fórmula de Fernando Pessoa: "Uns governam o mundo, outros são o mundo". São, sem dúvida, aqueles que são o mundo que nos interessam. (MAFFESOLI, 2008, p.176-177)

Convivo com quem faz o mundo e em meio a muitas outras coisas do meio artístico e acadêmico, participo um pouco dessa feitura. Devo deixar claro que estou falando de um lugar bem específico. Falo de dentro e fora, de quem vive/sobrevive/convive/observa rituais populares/tradicionais, falo de afetos e transpassamentos que (me) causam experiências sensíveis e que ecoam e retumbam em mim. Falo do lugar do sujeito que se constitui no fluxo do dado (Hume *apud* Deleuze, 2008), na evolução/ultrapassagem do dado, no ato da experiência e da vivência (mais tarde retornarei às questões do dado sensível, da experiência e da vivência). Mas, principalmente, vou falar do lugar de quem não aceita ser colonizada totalmente, principalmente, não quero ser colonizada, também, culturalmente – devo falar que, de algum modo, somos sempre um pouco colonizados, nossa cultura sofreu esse trauma. Para justificar minha postura, vou fazer uso de Jung, Gruzinski, Maffesoli, do próprio Grotowski, Bachelard e outros, muitos pensadores de cultura colonizadora, mas acredito que não sejam colonizadores em seus modos operativos de pensamentos, pois buscam a compreensão e não a imposição de seus modos operativos.

Primeiro, vejo necessário esclarecer alguns possíveis mal-entendidos. Atores/atrizes médiuns quase sempre têm premissas, como também as possuem artistas e médiuns em seus devidos espaços separados:

a) Não serve trazer o terreiro para o palco, o teatro não é isso;

b) O descontrole, o transe da ausência total de consciência não serve para a cena teatral;

c) É necessário que se saiba que algumas premissas vindas do outro lado, do religioso, também existem: Para grande parte das casas espíritas/cristãs/afros/ameríndias brasileiras (falo "parte", pois temos muitas vertentes sincréticas[121] religiosas no Brasil e continuam se fundindo e surgindo cada vez mais), o transe descontrolado não tem serventia, o médium é preparado para manter algum nível de consciência (e existem vários).

d) Outro aspecto muito importante para se saber: a casa/terreiro/tenda/..., não é lugar de teatro.

Com isso, espero estar clarificando alguns pontos e deixando em evidência que quem leva esses dois lugares seriamente, quem está nos dois lugares de forma inteira e intensa, sabe distinguir e se encaminhar muito bem em ambos os lugares.

Devo explicar que, para quem é de "religião" ou terreiro, como muitas vezes se referem aos praticantes dessas sincréticas religiões espíritas/cristãs/afro/ameríndios brasileiros, os guias espirituais dessas "casas" pedem que se faça ações/proteções antes de se chamar/convocar essas forças/energias em lugares que não seja o terreiro. Para os atores/médiuns, tem-se o hábito de estar em contato, chamar/convocar/evocar tais forças/energias dentro do local preparado para tal ação que é o "terreiro/sítio/roça/tenda/barracão/casa/...", então, para um corpo que é afetado, transpassado e comovido no dia a dia e que busca essa conexão com as forças e energias do "divino" através de movimentos, sons, cantos, danças, tensões físicas que conectam dados sensíveis de um modo específico, estar em contato com estas mesmas forças fora deste local preparado, fora do alcance, contato e proteção dos seus guias espirituais, é necessário outro tipo de cuidado e curadoria. Para usar uma linguagem mais concreta, é necessário fechar algumas portas que dão acesso ao lado religioso – sim, o espaço sensível também possui encaminhamentos e delineações (e se não for para respeitar e fazer o que pedem que se faça quando vou até esses lugares para "me alimentar", seja artisticamente, seja energeticamente, como em qualquer outro lugar – e aqui entra uma questão mais de ética profissional e pessoal de minha parte, que de crença – então, não vejo por que ir buscar essa vivência, ou qualquer outra coisa, nesses lugares – o respeito sempre é necessário).

---

[121] Inicialmente o sincretismo era utilizado para designar a absorção do cristianismo aos cultos pagãos da Europa. Depois, no Brasil, fora utilizada para designar as religiões católico-afro-brasileiras, atualmente, é utilizado para designar o fenômeno da fusão das misturas das religiões brasileiras (espíritas, cristãs, afros, ameríndias) e a acomodação entre seus elementos.

É claro que, tanto "a casa" como "o teatro" sabe que um não é o outro e não querem "se transformar" um no outro, caso contrário, perde-se a função primeira e diferenciada de cada um e ambos têm sabedoria empirica suficiente para saberem disso.

Com essas clarificações, retorno para minhas questões anteriores, sobre uma possível estrutura arquetipal 'colonizador x colonizado' e de um pensamento mestiço[122] que vem sobrevoando nossa cultura popular/tradicional e chegando a uma colonização cultural através da conhecida manobra do comércio, passando, muitas vezes, pelo fetiche e exotização dessa cultura. Para Gruzinski (2001), essas manobras do velho mundo constituem num modo de agenciar as artes dos países como a América do Sul, Africa e Ásia, mantendo-as em pleno domínio. Mas, podemos conquistar outros lugares. Existem casos em que a arte mestiça consegue escapar e penso que o caminho é alcançar a própria autenticidade, conquistando a legitimidade sem se validar através da equiparação à arte do colonizador, sem se colocar no lugar de subordinação, mas mudar nossos valores, se destacando pelo próprio *status quo* de nossas tradições e rituais e buscar o diálogo/intercâmbio cultural onde haja a troca de saberes. Talvez tenhamos que admitir que é chegada a hora de mudar e enfrentar, pois sabe-se

> (...) que, de tempo em tempo, seja [é] necessário regenerar coletivamente um modo de pensar já muito debilitado. A história das idéias registra tais sobressaltos que, não raro, acompanham as mudanças de valores que ocorrem em nossas sociedades. (MAFFESOLI, 1988, p.18)

Acredito que devemos deixar de aceitar afirmações hipotéticas que lançam sobre nossas tradições como verdades. Nem mesmo nós que vivemos parcelas dessas tradições, digo "parcelas" porque não é possível termos conhecimento da totalidade abrangente de nossa cultura popular/tradicional, sejam festejos, quilombolas, tribos ou cultos espíritas/cristãos/afros/ameríndios-brasileiros, por que são vários grupos étnicos indígenas e africanos e todas as combinações possíveis dessas misturas que surgiram e estão a todo momento se proliferando em nossa cultura, acrescentadas às combinações com todas as culturas e religiões de imigrantes e colonizadores[123], é uma rede que se alastra sem limite, ainda mais considerando que a cultura popular/tradicional integra os domínios do imaginário, não temos como ter conhecimento total de tamanha inundação e proliferação.

---

[122] Em linhas gerais, segundo Gruzisnki, o pensamento mestiço se instaura na sociedade moderna através das relações do velho mundo com os países da América do sul, Africa e Ásia e suas tradições, mais especificamente, no trânsito da arte desses países em comercialização pela Europa. Desse modo, as artes mestiças surgem em conjunto com o fenômeno da mundialização. Segundo o autor, não se pode deixar de levar em conta, ainda, o exotismo e o fetichismo que agem sobre essas artes, pois quando o comércio leva tais artes para o velho mundo, passa por esses viés. Porém, existe um lugar onde as artes mestiças conseguem escapar desses lugares rotulados - nem sempre comum, mas tal espaço existe. Para saber mais, ler: GRUZINSKI, S. **O Pensamento Mestiço.** Trad. Freire de Aguiar. São Paulo, Ed. Cia das Letras, 2001.

[123] Não poderia deixar de comentar dois textos polêmicos. O primeiro é de Matory apud Isis Costa McElroy, afirmando que o termo utilizado para fazer referência à possessão significa literalmente "montar", podendo trazer implicações de "possessão sexual, de mulher ou homem, por trás" e que, "por esse motivo os "homens verdadeiros" relutam em deixar-se possuir no Candomblé brasileiro (ver: MATORY in Isis Costa MCELROY. *A Transdiasporic Paradigm* in **Religion, Theatre and Performance.** Ed. da Lance Gharavi, London, Routledge, 2012, p.136)". O segundo artigo é de RISÉRIO apud Isis Costa McElroy (2012), no qual afirma que "os espíritos indígenas caboclos, se referem aos ancestrais afrocêntricos Bantu e não à cosmologia indígena brasileira, e os costumes e outros suportes cerimoniais são inspirados mais nos índios norteamericanos como aparecem nos filmes de John Ford e de outros diretores de filmes de faroeste". Essas duas passagens são polêmicas. É preciso dizer que existem muitos "homens verdadeiros" "filhos de santo" (que se deixam possuir nos rituais) e, dentro de muitos terreiros (ao menos dos que frequentei/frequento), esse termo nunca foi tomado com conotação sexual. Também, como é possível alguém afirmar que nunca existiu tribo brasileira que se vestiu com padrões dos índios norteamericanos. Me pergunto o que um observador de ritual quer ver quando assiste a um ritual de Caboclo? Os médiuns/cavalos não irão tirar suas roupas e ficarem nus ou seminus, como viviam (ou vivem até hoje) os índios em suas tribos. É claro que irão usar roupas e, acrescentadas e estas, cocares, arcos e flechas - que são artefatos dos índios do Brasil. Ainda, tem-se a hipótese que na era glacial os continentes eram próximos um dos outros, como não considerar que tribos nômades não se locomoveram? Como não considerar um imaginário que percorra desde os mais remotos tempos até os dias de hoje? Não se pode restringir o imaginário - um espaço que não se limita a tempo, nem espaço, muito menos à questões culturais e geográficas - seria uma visão bem limitada desse universo imaterial e transbordante.

O complexo rizoma que constitui nosso imaginário, cultura[124] e nossos rituais não é de fácil compreensão e está banhado em um mar de subjetividades[125], e tanto nosso imaginário quanto a cultura, muitas vezes, encontram uma compreensão, somente, a partir de uma vivência e conhecimento empírico. Tamanha é a complexidade de nossa cultura e rituais que, para compreendê-los em parte de sua totalidade, a meu ver, é preciso estar ou ter estado por longo tempo, dentro ou muito próximo, enfim, ter construído uma relação de intimidade.

É certo que a Europa, a América do Norte, todos os países do Primeiro Mundo, tentem imperiar comercialmente, intelectualmente e culturalmente sobre os países subdesenvolvidos, emergentes ou prosperantes. Penso que seja perfeitamente compreensível que o 'além-mar' queira continuar a exercer seu papel e sempre abarcar em nossas terras com suas atuais caravelas, pergaminhos, espelhos e tudo mais, e continuar a tentar nos catequizar [faço o uso aqui das considerações de Bachelard (1996) e Maffesoli (2008) sobre o uso da metáfora para, com sua capacidade de sintaxe e dinâmica, auxiliar na compreensão do discurso]. É o papel no qual sempre atuou. Mas penso que podemos não querer mais vê-los como donos do nosso reflexo/espírito e acredito que temos autenticidade (ou o que sobrou do que nos deixaram de autoestima), para, com nossas jangadas, folhas, pedras e penas, nos autoafirmar.

Acredito que ainda temos criatividade, estômago e intestino suficiente para nos entendermos, nos reinventarmos e, em um novo/velho movimento antropofágico, organizarmos nossas próprias sistematizações e nosso teatro/arte ao nosso modo.

É certo que nossa arte mestiça causa inquietações, ela é complexa, até mesmo para nós que estamos dentro, e ela é muito rica, obviamente todos gostariam de se apoderar ou dominar. Mas é preciso escapar, nos libertar

---

[124] Sobre a relação imaginário e cultura, Maffesoli (2001) especifica que a cultura, em seu sentido antropológico, contém uma parte do imaginário, mas não se reduz a ele, pois é mais ampla, já o imaginário, em termos filosóficos, não se reduz a cultura, o imaginário tem autonomia e possui partes de cultura. Conforme Maffesoli, o imaginário está na categoria de aura, enquanto que a cultura possui outras questões mais práticas diretas e sociais, como a política. Para saber mais, ler: MAFFESOLI, M. **O imaginário é uma realidade.** *In* Revista Famecos n. 15 "Mídia, cultura e tecnologia". Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

[125] Para saber mais sobre subjetividade, ler: Gilles DELEUZE, 2008.

da colonização comercial, intelectual, cultural e é preciso libertar, também, nosso imaginário, em parte, colonizado[126] e fazer com que o além-mar não só venha até nós, ou que nos leve para lá, mas que nos escute na nossa língua, no nosso dialeto, no nosso modo de falar, com o nosso canto e, principalmente, aceite os nossos sistemas de organização e modos operativos. Nós não precisamos fazer igual ao Velho Mundo, temos nosso próprio *Modus Operandi*, temos o nosso modo de agenciamento de nossos saberes empíricos – nosso saber arbustivo, ou como diz Maffesoli, temos nosso saber dionisíaco:

> Se lembrarmos que, na mitologia, Dionísio é uma divindade arbustiva, pode-se falar, nesse sentido, de um saber dionisíaco, isto é, um saber enraizado [...] Ele põe em jogo, de modo global, os cinco sentidos do humano, sem hierarquizá-los [...] Saber orgânico, ou saber corporal, considerando-se que o corpo era parte integrante do ato de conhecer e que isso era, igualmente, causa e efeito da constituição do corpo social em seu conjunto. (MAFFESOLI, 2008, p.162)

A partir do que Maffesoli chama de saber dionisíaco, cuja vitalidade é subterrânea, vou um pouco mais, ultrapasso-me naquilo que me é dado... acredito que nosso saber é dessa natureza arbustiva, terrestre e líquida, mas também aérea e fogosa, é alquímica, e aqui venho requerer o direito de exercer nosso saber exunisíaco – porque temos muito mais familiaridade com Exú que com Dionísio[127], mas os dois se comunicam muito bem.

---

[126] Na obra de Gruzinski "A colonização do Imaginário", o autor fala do México, sobre como a colonização espanhola mexeu na cultura indígena mexicana, mudando seus modos de viver. Obrigando os indígenas a se adaptarem, alterando suas concepções de mundo a partir dos critérios espanhois (como aconteceu no Brasil com as culturas invasoras). Mas o autor mostra que o contrário também aconteceu, claro que em escala bem menor, mas aconteceu - os espanhóis foram até xamãs indígenas (o que pode estar acontecendo, no Brasil, nos tempos de hoje - quem sabe). Gruzinski, mostra que, em pequenas proporções, o mundo colonialista se curvou, em alguns aspectos vitais e sutis às culturas indígenas. Para saber mais, ler: GRUZINSKI, S. **Colonização do Imaginário - Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol - Séculos XVI e XVIII.** Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Cia da Letras, 2003.

[127] Para saber mais sobre as relações entre Dionísio e Exú, ler: BRONDANI, Joice

O saber exunisíaco é esse que acontece no plano anímico e muscular. É um saber com "[...] centralidade subterrânea, [é] um verdadeiro conservatório do saber viver popular, que somente se mostra em situações paroxísticas" (1985, p.47). É um saber que atravessa e ultrapassa o sujeito, se constituindo no ato da experiência, ele atua no dado sensível que atua no sujeito, fazendo parte do sujeito. O saber exunisíaco acontece na dinâmica do dado/sujeito e realidade/imaginação, ele se ultrapassa, afirmando mais do que sabe e sabendo mais do que afirma. Esse saber possui um modo específico de constituição, organização e atuação, tudo se dá no sujeito e com o sujeito, mas o ultrapassa – e o sujeito percebe isso – carregando-o e sendo carregado. O saber exunisíaco acontece e se estrutura na dinâmica do ato da experiência, trazendo com ele elementos vindouros de outra esfera, do Fundo Comum dos Sonhos[128] e que o ultrapassam. Ele se organiza de modo festivo, no caos e no calor da festa exumênica, com toda a sua *exu*berância e transbordante carnavália dos elementos *frevendo* na alquimia da terra o transbordamento da liquidez da água e da fogosa ebulição do ar – vivendo o banquete carnavalesco! Esse saber escapa ao racional, pois é da ordem da vivência/experiência que movimenta o que é subjetivo e sensível. Mas é possível encontrarmos maneiras de organizar toda essa subjetividade e comunicar nossos saberes.

Não devemos ter medo de buscar nossa autêntica arte ou dizer que temos nosso próprio modo de nos organizar a partir de sabedorias subjetivas e empirismos em nossas vivências/experiências.

Quando estou no terreiro, quando o tambor toca, quando canto, danço, quando acontece a vibração, quando ocorre a incorporação, a sensação/percepção é do corpo dilatar, tranformar-se, se transmutar, a perspectiva de mundo se torna diferenciada e a matéria é outra – você faz parte de algo, o corpo exala-se/emana-se. O que percebo, no íntimo de minhas ínfimas experiências/vivências é que viver-se em rito, no terreiro e/ou no palco, é uma questão de direcionamento e encaminhamentos. É certo que são categorias diferentes de conexões – um tem necessidades religiosas; o outro tem finalidades artísticas. As duas se encontram com o 'divino' de modos diversos. A arte pode ter qualidade, também, explicativa filosófica, no que alcança patamares míticos, como eram os rituais que deram início ao teatro, enquanto que a religião é bem mais dogmática – mas não é o caso de adentrar estas discussões. São direcionamentos diferentes e é preciso ter essa clarificação – tanto as técnicas de teatro quanto os encaminhamentos dos guias espirituais das casas/terreiros/roças/tendas são capazes de sistematizar gradualmente tais encaminhamentos.

É sempre complicado falar desse lugar de "entre espaços", entre as realidades do terreiro e teatro, presenciando olhares incrédulos, irônicos, risíveis, críveis, enfim, de todas as qualidades em direção às pesquisas desenvolvidas nesse âmbito. Acredito que se deve sempre ir em busca de estudos sérios dentro desse campo e os de Grotowski e Artaud estão entre os mais consistentes. Tê-los como referência e reverenciá-los é sempre importante, pois inegáveis são as suas conquistas e competencias, mas não é preciso permanecer no lugar do "sub": o imaginário ganha asas!

Mas como desconstruir essa imagem arquetipal do "colonizador x colonizado" se não por uma postura que comece em nós, ou melhor, em mim? Pois não saberia dizer a uma pessoa que reverencia o além-mar como referência de 'civilização' e 'capacidade de normatização superior', que nós também temos valores tão incomparáveis quanto os de lá. Como explicar a alguém que sempre viveu em um país tão cheio de "encantados" e nunca os viu, que eles existem... Como provar a alguém que me diz que devo ir buscar processos civilizatórios no além-mar ou trazer de lá para me ensinar, que minha experiência/vivência com meu mais simples mestre popular/tradicional tem tanto valor quanto as conjecturas de qualquer intelectual acadêmico – para esses é preciso dizer que uma 'vivência' deve ultrapassar a curiosidade da pesquisa, ela deve se tornar experiência sensível pessoal e não somente estética.

Neste espaço de minhas vivências/experiências, acredito que estas me trazem um pensamento exunisíaco que me dão um sentimento de pertencimento que constrói em mim uma metodologia e sistematização que é própria dessas dinâmicas primitivas, que se instauram em algum lugar sob a pele, sob o consciente, sob o racional (não "sub") e que não me

---

Aglae. "*VARDA CHE BAUCCO*! TRANSCURSOS FLUVIAIS DE UMA *PESQUISATRIZ*: BUFÃO, *COMMEDIA DELL'ARTE* E MANIFESTAÇÕES ESPETACULARES POPULARES BRASILEIRAS" -Salvador: FAST Design, 2014, p. 64-67.

[128] Mais adiante se adentrará mais na ideia de Fundo Comum dos Sonhos de Bachelard.

deixam em desvantagem em relação a metodologias tão bem estudadas, hipotetizadas, estruturadas e experimentadas de outros estudiosos – são diferentes saberes. É claro que um olhar externo, sob outra perspectiva, dá uma compreensão do fenômeno em outro lugar (também não "sub" em relação ao meu, simplesmente outra). Essa vivência/experiência é o que me faz sujeito, é o que me dá o conhecimento e constitui o meu sistema metodológico.

Para tentar clarificar a rede conectiva adentro mais incisivamente. Por meio de relações/conexões várias, todo ritual pertence à cultura popular tradicional e é considerado uma prática espetacular[129]. Ele está ligado à tríade de Huizinga jogo-festa-ritual[130], esta, por sua vez, está dentro dos domínios do imaginário, então do lúdico. Por consequência, o ritual também é considerado uma atitude lúdica, resultante dos ímpetos de criação.

O ritual está ligado a uma ancestralidade, a uma memória, e toda memória está ligada à imaginação, na verdade, a imaginação (imagem em ação) completa a memória. Para Bachelard, a imagem poética funciona como motor que impulsiona a ação.

> Uma imagem desencadeia uma série de relações cíclicas e espiraladas. Por estabelecerem um modo operativo cíclico e de ultrapassagem (o espiral que traz a mudança), não é possível saber onde é o começo ou o fim, pois as conexões, de alguma maneira, se repetem e se transformam (BACHELARD, 1986).

A dinâmica entre imaginário/imagem/imaginação e memória (e aqui estamos falando de uma memória que ultrapassa as fronteiras tempo/espaço) constrói seus valores ativamente e de modo inconsciente. Tal dinâmica acaba revolvendo "elementos arcaicos da alma". Tais elementos são vindouros de um Fundo Comum dos Sonhos (FCS). Esse FCS, para Bachelard, é um espaço imaterial no qual passado, presente, futuro, fantasia, história, realidade e imaginação comungam. Trazendo consigo a recombinação de elementos antepassados, o FCS[131] aporta nas ações, de modo subjetivo, as pulsões mais antigas da alma e se faz presente em cada ser humano, é inerente a ele, mas, também, está fora dele, se emana (-se). Segundo Maffesoli, o imaginário/imaginação é uma aura, uma força, da qual nascem os ímpetos de criação, é o espaço imaterial do "a priori onírico". Com isso, considera-se que estas manifestações subjetivas de um passado além-vida fazem parte da condição humana e são nesses espaços que memória (realidade de um passado) e imaginação comungam e que uma potencializa a outra.

O imaginário, essa força, aura, energia, acaba originando uma dinâmica e esse dinamismo cria um elo de conexão entre o próprio ser humano e uma instância que se apresenta em "uma outra esfera da vida corrente, a do espírito e das ideias" (BAKTHIN,1999, p.16)[132].

Tentando clarificar os mecanismos que constituem a dinâmica desse nosso saber. Para o filósofo escocês David Hume, segundo Deleuze (2001), o sujeito possui duas ações: crer e inventar. Esse critério, próprio da subjetividade, é o que move o sujeito. Nós, sujeitos que fazemos o mundo, somos movidos por essas ações, vivemos/experienciamos a crença e a invenção o tempo todo e fazemos dessas ações o nosso sistema metodológico.

A crença é um elemento precioso, tanto para o religioso, quanto para o ator/atriz. Ela é uma das maiores forças que o ser humano pode experienciar enquanto que a invenção/imaginação, é uma das maiores potências que o ser humano tem – a imaginação potencializa a realidade (BACHELARD, 1989).

É nesse espaço em que realidade e imaginação se fundem e que as imagens se criam no espírito (CALVINO, 1999)[133], que acontece a transformação/potencialização do corpo físico e energético. Essa potencialização acontece devido ao mecanismo e dinamismo entre crença/invenção – sujeito/dado – realidade/imaginação. Com isso, o sujeito está sempre em movimento.

---

[129] Também não se adentrará maiores discussões, não está se colocando o ritual como espetáculo e sim, o "espetacular' é tido como um ato realizado para ser visto, o qual extrapola a ideia de cotidiano e possui uma consciência do olhar da alteridade.

[130] Para saber mais sobre a tríade "jogo-festa-ritual", ler: Johan HUIZINGA, 1993.

[131] Para saber mais sobre o Fundo Comum dos Sonhos, ler: Gaston BACHELARD, 1990.

[132] Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) filósofo e pensador russo, teórico da cultura europeia e das artes.

[133] Italo Calvino (1923-1985), um dos mais importantes escritores italianos do século XX.

Segundo Hume "o que se desenvolve é sujeito" (DELEUZE, 2001, p.93), pois ele está sempre em experiência (HUME apud DELEUZE), em vivência (MAFFESOLI). Para essa vivência acontecer, necessita-se do dado e ao mesmo tempo em que a vivência/sujeito se coloca nesse dinamismo, nesse movimento, ele traz/cria o dado e o dinamismo agencia os ímpetos de criação. Desse modo, o sujeito, na verdade, se constitui no dado e o dado o constitui – é a dupla ação de crer e inventar.

Devo especificar que o dado, para Hume, é "[...] o fluxo do sensível, uma coleção de impressões e de imagens, um conjunto de percepções. É o movimento, a mudança, sem identidade nem lei. Falar-se-á de *imaginação*, de *espírito* [...]". A meu ver, o dado, assim como Hume o concebe, sem hierarquia, poderia estar na mesma categoria da concepção energética ou realidades anímicas de Jung:

> A difusão quase que universal da concepção primitiva de energia é expressão inequívoca do fato de que a consciência humana, já nos estágios remotos, sentia necessidades de assinalar de forma inteligível o dinamismo percebido do acontecer anímico. Assim sendo, se enfatizamos a concepção energética em nossa psicologia é porque ela corresponde a realidades anímicas, soterradas no espírito humano desde os primórdios. (JUNG, 2012, p.81)

Essa vontade impulsiva de transformar em algo compreensível racionalmente, principalmente para os outros o que é vivenciado, percebido animicamente "em mim/como sujeito" sempre constituiu uma necessidade. O sujeito percebe que tudo que acontece no plano anímico, em outra esfera, no campo do imaginário/imaginação, do energético, do espírito, tranforma, afeta, transmuta e se realiza em um corpo – com isso, tem-se correspondências físicas e, então, uma memória afetiva (Artaud).

A imaginação é a imagem em ação, nesse corpo, no aqui agora, passado e perspectivas de futuro habitando o presente. O processo dinâmico de ultrapassagem acontece quando as imagens habitam o espirito – e o espirito, o corpo – e o corpo, o espaço – e o espaço, a vivência/presente.

No presente está a experiência. A experiência traz/cria o dado e o dado faz/cria o sujeito. O mecanismo é o mesmo da imaginação e realidade de Bachelard, uma alimenta/fortalece a outra. Assim é o sujeito no dado e o dado no sujeito, até não sabermos mais onde começa sujeito e/ou dado, ele é constituído, se ultrapassa e se constitui no/do dado e faz dessa dinâmica seu sistema.

Dentro dessas vivências como sujeito, a crença passa a ser seu/meu ato cognoscitivo. Na mesma operação, ao mesmo tempo, juntamente, assisto, julgo, vejo e me ponho como sujeito: ultrapassando o dado. Desse modo creio, vivo, afirmo... vivo/creio/afirmo/creio/vivo... não é possível não considerar o sujeito como dado. "Sem dúvida, também o sujeito é dado, mas de outra maneira, em outro sentido. Esse sujeito que inventa e crê se constitui no dado de tal maneira que ele faz do próprio dado uma síntese, um sistema." (DELEUZE, 2001, p.94). É desse sistema que somos feitos, de um sistema que se ultrapassa e se autoafirma seguindo um fluxo do sensível: um *sistema exunisíaco.*

Hume previniu que "Crer é inferir de uma parte da natureza uma outra parte que não está dada. E inventar é distinguir poderes, é constituir totalidades funcionais, totalidades que tampoucas estão dadas na natureza." (HUME apud DELEUZE, 2001, p.94).

Recomeço meu transcurso para melhor lembrar o trajeto: o dado, o fluxo do sensível, não é dado ao sujeito é inventado/criado e acreditado por esse. O sujeito se constitui no dado através da experiência, a qual traz/cria o dado. O sujeito infere poderes ao dado que lhe proporciona experiências. A experiência é a sucessão, o movimento das ideias separáveis (na medida em que são diferentes e diferentes na medida em que são separáveis, pois cada percepção discernível é uma experiência separável e nada a precede). Então, o sujeito constitui o dado e se constitui neste através da experiência e no ato da experiência acreditando no que está se apresentando como natureza, dando-lhe poderes e constituindo uma totalidade funcional, esse sujeito se ultrapassa criando uma sistematização. Nesse sistema, nessa ultrapassagem ele se supera... esse é o movimento dinâmico anímico, mas também corporal, considerando que o corpo é espaço de atuação do imaginário, do dado sensível, o corpo é parte integrante do ato de perceber, conhecer, conceber e ultrapassar: “Sem dúvida, há uma Natureza, há operações reais, os corpos têm poderes” (DELEUZE, 2001, p.97).

Essa superação, essa invenção é tão crível quanto a parte que me é dada: eis a grande potência. A crença, como diz Hume, é a ideia mais sentida que concebida, ela promove experiências, produções de dados e ultrapassagens. Dentro desse nosso trabalho, movido pelo fluxo do sensível, só há sujeito prático, que se constitui no dado e se ultrapassa e nessa dinâmica está a nossa síntese e sistematização exunisíaca, nosso movimento exumênico corporal e animico que nos faz sujeitos ativos.

Esses são nossos caminhos de saberes herbóreos *exuberantes* – um *modus operandi* em que colocamos nossa vivência/experiência que trazemos em nosso movimento animico e, então, em nosso corpo, como material para a construção de um (nosso) método, o qual vamos descobrindo na medida em que avançamos e nos ultrapassamos. Muitas vezes não temos certezas e fazemos desse caminho de ultrapassagem o jogo com a crença e a invenção e, desse modo, vamos nos constituindo na experiência/vivência – sujeito e dado.

Nessa minha escrita, tentei, de algumas maneiras, delinear os caminhos herbóreos exunisíacos que também são princípios de um *modus operandi*. Também penso ser importante deixar registrado que buscamos relações dialogais com o Velho Mundo, mas também penso ser imprescindível proclamar que temos o direito de descobrirmo-nos e de exercer nossos caminhos subterrâneos, o dever de proclamar nossos mestres populares/tradicionais e queremos/devemos ser respeitados em nosso *modus operandi* baseado na nossa vivência/experiência empírica obtida com quem faz/está fazendo o mundo. Laroyê!

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_______. *A Arte a a Morte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa, Livreiros Editores e Distribuidores Ltda.,1987.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. SP: Martins Fontes, 1989.

_______. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAKHTIN, Mikhaïl. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC. 4ª edição, 1999.

BRONDANI, Joice Aglae. *VARDA CHE BAUCCO. Transcursos Fluviais de uma pesquisatriz: Bufão Commedia dell'Arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras*. Salvador: Fast Design, 2014.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade. Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. RJ: Editora 34, 2ª ed. 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. RJ: Editora 34, 6ª ed. 2009.

FREUD, Sigmund. *Fetichismo (1927)*. *In:* Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – Vol.XXI. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1974.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de Um Teatro Pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_______. *O Novo Testamento do Teatro. Entrevista a Eugênio* Barba. *In Alla Ricerca del teatro perduto*. Padua: Marsilio Editori, 1965.

_______. *El Principe Constante de Ryszard Cieslak*. *In*. Revista Máscara. 1994

_______. *Los ejercicios*. *In*. Revista Máscara. 1993

GRUZINSKI, Serge. *Colonização do Imaginário – Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol – Séculos XVI e XVIII*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Cia da Letras, 2003.

_______. *O Pensamento Mestiço*. Trad. Freire de Aguiar. São Paulo, Ed. Cia das Letras, 2001.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura.* São Paulo: Perspectiva, 1993.

JUNG, Carl Gustav. *Obra Completa de C.G. Jung. V. 8/1. A Energia Psíquica. A Dinâmica do Inconsciente.* Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_______. *Obra Completa de C.G. Jung. v. VII. Psicologia e Alquimia.* Trad. Maria Luiza Appy. Margaret Makray, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva, Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

_______. *Obras Completas de C.G. Jung. Vol XI/1. Psicologia e Religião.* Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1978.

McELROY, I.C. *Religion, Theatre and Performance.* Ed. da Lance Gharavi, London, Routledge, 2012.

MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio. Contribuição a uma sociologia da orgia.* Rio de Janeiro-RJ: Edições Graal, 1985.

_______ . *O conhecimento comum: compêndio de Sociologia Compreensiva.* Trad. Aluízio Ramos Trinta. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_______. *O imaginário é uma realidade. In* Revista Famecos n. 15 "Mídia, cultura e tecnologia". Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

_______. *Elogio da Razão Sensível.* Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 4ª edição, 2008.

SILVA. Juremir Machado da. *Tecnologias do imaginário.* Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.

UM PROCESSO DE CRIAÇÃO DESDE AS BASES DA ATUAÇÃO

Jorge Heraldo Romero MORA[134]
Trad.: Jorge Heraldo Romero MORA
Joice Aglae BRONDANI[135]

Este texto foi criado, inicialmente, para a Revista ASAB n.7 "Del Autor y la Obra". O objetivo era de analisar a relação entre "o autor e sua obra", nos diferentes campos das artes.

Quando fui convidado a escrever este artigo, pensei que a única coisa que eu poderia falar sobre "o autor e sua obra" seria sobre o processo que leva ao autor a criar sua obra, quero dizer: o processo criativo.

Para tanto, decidi tomar dois processos criativos sobre um mesmo material, os quais aconteceram em épocas completamente diferentes de minha trajetória artística e que apresentaram resultados completamente diferentes.

"DIVINO PASTOR GÓNGORA": A PRIMEIRA VERSÃO

O processo de criação a que me refiro no presente texto é o trabalho sobre um espetáculo teatral cuja primeira versão começou a se criar no ano de 2008, no momento em que eu cursava o quarto ano de artes cênicas na *Universidad Distrital FJDC* de Bogotá. Inicialmente este trabalho era uma representação do texto dramático, escrito pelo mexicano Jaime Chabaud, o qual conta a história de um cômico chamado *Divino Pastor Góngora*, que é capturado e trancado pela Inquisição em uma prisão, durante os inícios da revolução do Novo México, no século 18.

---

[134] Ator, diretor e dramaturgo colombiano. Mestre em Artes Cênicas da Universidad Distrital de Bogotá. Em 2012 trabalhou com Thomas Richards no Focused Research Team in Art as Vehicle no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, em Pontedera-Italia. Fez estudos de Ballet e dança contemporânea. É cofundador da Corporacion Teatral el Baúl de Bogotá, Colômbia. Fundador do grupo de investigação: A Improvisação na Arte Teatral da Universidade Distrital de Bogotá. Atualmente continua suas pesquisas nas artes cênicas individualmente, dirige e participa em projetos artísticos no Equador, Brasil, Colômbia e Itália.

[135] Professora colaboradora do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia-MG, através do PRODOC-CAPES. Doutora pelo PPGAC-UFBA (intercâmbio com Universitá di Roma Tre e Scuola Sperimentale del'Attore-ITA). Fundadora da Cia Buffa de Teatro (Brasil, 1998-) e da Bottega Buffa CircoVacanti (Itália, 2010-). Atriz e Diretora Teatral. Idealizadora do projeto de pesquisa "Teatro-Máscara-Ritual" (2010-).

A primeira versão deste espetáculo foi estreada no ano de 2009 e, desde aquele momento, eu tive a oportunidade de apresentar este trabalho em espaços cênicos de alguns países da América Latina. Decidi abandonar este trabalho definitivamente no ano de 2011, em uma mostra latino-americana de teatro no Rio de Janeiro, pouco antes de iniciar meu trabalho no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

O TRABALHO INDIVIDUAL E A PRIMEIRA PARTE DO PROCESSO

Decidi retomar o espetáculo *Divino Pastor Góngora*, que dois anos atrás eu tinha abandonado, para utilizá-lo como um espaço de pesquisa e desenvolvimento do meu ofício como ator. E para retomar este trabalho era preciso, primeiro, identificar e analisar as razões que me levaram a abandoná-lo. Além disso, era necessário repensar as razões que me impulsionariam a seguir mergulhando neste material.

Uma das razões principais que me fizeram tomar a decisão de deixar o espetáculo foi, basicamente, que eu tinha catalogado este material como obsoleto, e achei que a sua estrutura não responderia às formas "contemporâneas expressivas" que eu queria experimentar. Abandonei este trabalho com a esperança de me encontrar, no futuro com as novas e atrativas formas de fazer teatro.

Após ter finalizado meu processo de trabalho junto ao *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, tinha que começar, de novo, essa luta para me manter ativo como ator, encontrar o meu caminho e meu próprio ritmo de trabalho. Procurando o motor que me ajudaria nestas tarefas, apareceu, em primeiro lugar, aquele espetáculo que eu tinha decidido abandonar. E, consequentemente, junto com ele, todas as tarefas que eu tinha deixado sem resolver se apresentaram novamente e começaram a me instigar e me desafiar, para que fossem encaradas.

O fato de ter retomado este trabalho desde o início, me deu a oportunidade de experimentar e trabalhar sobre aquilo que um dia Mario Biagini, o diretor associado do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, comentou em uma conferência, e que para mim, se converteria em uma das frases mais relevantes no meu trabalho artístico: "O ator deve trabalhar sempre sobre seu ABC, desde o começo de sua profissão, até sua etapa mais madura"[136].

Ainda hoje, na teoria fica difícil assimilar esta ideia, pois, certamente ela não se encaixa nos caminhos pedagógicos acumulativos que comumente são propostos para o nosso aprendizado das artes. Se tomarmos esta ideia, desde um primeiro vago ponto de vista, se pensaria que trabalhar sempre sobre as bases da atuação, parece um caminho que não vai para lugar nenhum, parece algo que se estancará no "fora de moda". Além disso, parece que, se seguimos esta ideia do ABC, não teríamos a oportunidade de experimentar as milhares de *formas* ou *fórmulas* de fazer teatro que a contemporaneidade serve para nós diariamente em uma bandeja de prata. Mas, contudo, existia uma verdade escondida nesta frase que fez com que eu pensasse nela muitas vezes, até o momento que me "bateu fortemente na cara": foi quando comecei o trabalho desta nova versão de *Divino Pastor Góngora*.

O ABC DA ATUAÇÃO

Uma das particularidades que caracterizaram este novo trabalho foi a solidão, já que, ao contrário do processo anterior, neste último, eu não tive um tutor ou diretor que seguisse meu processo, eu estava trabalhando sozinho quase todo o tempo. Esta condição gerou uma valiosíssima oportunidade para mim, pois o fato de ter toda a responsabilidade sobre as minhas mãos e não ter ninguém para cobrir possíveis desculpas, me colocou em um estado particular de atenção, no qual eu tinha que ser muito cauteloso com cada passo dado. Percebi este processo como caminhar em uma corda bamba, mas desta vez, sem um olhar externo e ajuda de um diretor, para mim, então, era como se não existisse nenhuma rede de segurança embaixo e sentia que se errasse iria cair, batendo fortemente no chão.

---

[136] Conferência de Thomas Richards e Mario Biagini no Seminário "Jerzy Grotowski: Living Legacy"" ISACS, STA Shanghai Theater Academy, Shanghai, China, Outubro, 2012

Então eu tinha que estar muito atento, observando meu entorno, conhecer muito bem a minha situação e trabalhar detalhadamente sobre ela. Tinha que ser cada passo como se eu estivesse dando-o pela primeira vez. Tinha que me lembrar, uma e outra vez, qual era esse ABC, essa base, que me permitiria desenvolver as minhas tarefas como ator, sem correr o risco de cair.

O fato de estar concentrado nas tarefas específicas do ABC "redescobrir quem era este personagem, onde ele estava e o que ele queria", tirou as chances de atender a uma preocupação muito frequente na versão anterior, da qual falarei mais adiante: de que jeito eu vou mostrar a minha "criatividade" para os espectadores?

Por um momento parecia que essa meticulosa procura e trabalho sobre o ABC acabaria em um espetáculo chato e pouco "transcendental". Mas não! Novas possibilidades criativas brotavam desse trabalho minucioso e eu tinha a oportunidade de enriquecer cada vez mais meu trabalho. O fato de trabalhar minuciosamente sobre este meu ABC, alimentou o espetáculo com detalhes que antes eu não tinha percebido e, ao mesmo tempo, fez com que eu me tornasse mais consciente daquilo que verdadeiramente estava fazendo no palco.

Mas qual seria este ABC da atuação ao qual estou me referindo? No novo processo de *Divino Pastor Góngora*, por exemplo, o ABC estava nas bases e regras que suportavam este novo jogo que eu estava jogando. Neste caso, o espaço do jogo era uma prisão do século 18, regida pelas regras da Inquisição mexicana. O objetivo do jogo era fugir dessa prisão, porque, caso contrário, iria morrer. Os meus companheiros de jogo eram os outros prisioneiros que se encontravam neste lugar, que simultaneamente eram representados pelos espectadores, aos quais eu tinha que convencer, para criar uma revolta e fugirmos todos dali. Para tanto, eu tinha que criar pequenas relações com cada um deles. Minha função neste jogo seria de ser um ator, um cômico: um cômico ingênuo, conduzido pelas vermelhas emoções que produzem a revolução; um cômico apaixonado, cegado e enganado por uma mulher e capturado, por mero acaso, pelo poder inquisitivo da igreja.

Neste jogo, para salvar a vida, esse cômico deve fazer uso da sua única ferramenta que possui: a atuação – e como, da atuação depende a sua vida, ele deve fazer da melhor forma possível.

Este era o meu ABC, a situação sobre a qual eu tinha que trabalhar para descobrir tudo o que poderia existir dentro dela e, enquanto eu me aprofundava nesta situação, começaram a se manifestar importantes questões, como por exemplo: durante esta situação, o *cômico* tem que realizar uma *boa atuação* para salvar sua vida e simplesmente isto dentro do meu trabalho já passou a ser um elemento muito importante, eu teria que esclarecer, antes que qualquer coisa, essa questão: o que poderia ser uma *boa atuação?*

Comecei do ponto que, para mim, uma "boa atuação" não poderia ser equiparada a uma "boa imitação" e, também, não poderia ser o trabalho de um "bom mentiroso". Quando esta frase aparecia na minha cabeça, eu imaginava um trabalho onde o *cômico* reconhecesse e vivesse todos os detalhes que constituíam sua situação, reagindo organicamente a eles e trabalhando a cada segundo para criar alguma relação com os seus parceiros de prisão, tentando criar qualquer vínculo com o qual ele possa se refugiar ou segurar no momento em que chega a sua morte. Eu imaginava um ser humano que reagisse organicamente ao medo de morrer, que narrasse, de um jeito muito honesto, sem nada a ocultar e sem nada para perder, a história que o levou até aquele lugar.

A minha tarefa como ator não podia se afastar desta ideia que eu tinha sobre a atuação deste *cômico*, quero dizer: se este personagem tinha que encontrar uma organicidade e sinceridade na sua atuação, eu não podia *atuar como se estivesse atuando* um personagem que encontrava a organicidade na sua atuação, isto seria ridículo. Eu devia entrar neste jogo com profundidade, me relacionando com a situação que criei, experimentando o que poderia acontecer comigo e observando quais seriam minhas reações no momento de entrar em contato com este universo. *Atuando, fazendo e reagindo organicamente*, eu tinha que dialogar com essa serie de *dados* que organizei em forma de *situação*.

UMA DRAMATURGIA MAIS SINCERA

A cada instante que eu trabalhava sobre a situação de *Divino Pastor Góngora*, na prática cênica, podia perceber os elementos do texto de Jaime Chabaud que eram essenciais para o desenvolvimento do jogo que eu queria jogar e tudo que não era necessário para a criação desta nova estrutura foi eliminado. Depois, colocando em prática esta estrutura cênica e trabalhando sobre ela, numerosas vezes, surgiram necessidades de aprofundar determinados temas, os quais, inicialmente, eram, somente, sugeridos.

Para responder a estas necessidades, comecei uma procura de novos textos, novos personagens, poemas, cantos e relatos históricos. Estes elementos foram sendo incluídos na minha prática cênica e alimentavam a nova dramaturgia.

Quando finalizei esta nova dramaturgia, o passo seguinte não era procurar diversas "formas" de mostrar no palco o que tinha encontrado, ao contrário, era como se eu desse um passo atrás. Ao lembrar, novamente, do ABC que suportava o jogo, ao continuar trabalhando para construir pequenas relações com os espectadores, ao descobrir a honestidade de um *cômico* ingênuo que conta suas histórias e, ao prestar atenção nos pequenos detalhes que construíam esta situação, parecia que estava retornando aos primórdios do processo. E a cada vez que eu trabalhava sobre estas bases, mais um pequeno detalhe surgia na dramaturgia e na estrutura, respondendo, de um modo mais sincero, àquele desejo de desenvolver este tema.

Foi desse modo que trabalhei até chegar ao que é o espetáculo atualmente. Um trabalho que faz parte de meu repertório e que transmite para os espectadores a história deste *cômico* – a meu ver, de um modo mais sincero que na versão anterior.

Porque digo "mais sincero que na versão anterior"? Porque devo reconhecer que, na primeira versão deste espetáculo havia em mim, como ator, certos interesses que tinham como foco mostrar aos espectadores qualidades que eu achava possuir e, experiências que eu achava ter compreendido. Estas ânsias de "mostrar" estavam acima do trabalho que eu realizava no palco e tornaram-se mais importantes que o desejo que me tinha impulsionado à criação. Por exemplo: estava mais preocupado por impor uma voz espessa e realizar fortes e "metafóricos" movimentos com meu corpo que por observar e compreender o que era aquilo que estava acontecendo comigo durante o espetáculo. Como resultado, cada vez que eu fazia esta peça, apesar de terminar suado e totalmente cansado, algo me deixava com um "gosto ruim", algo como o sutil desconforto que sentimos quando sabemos que estamos mentindo para nós mesmos.

Eu sentia como se estivesse sendo falso com meu próprio trabalho, porque antes de ter resolvido minhas tarefas fundamentais como ator, quero dizer o ABC, eu já tinha pulado para a parte "divertida" do processo, que para mim era: *criar o que as pessoas veriam*. Dediquei-me com muito entusiasmo a preencher com figuras, símbolos e imagens ostensivas, as ideias, conceitos e raciocínios que eu, banal e rapidamente, tinha tocado, somente para, finalmente, apresentar à plateia o que eu nomeava como minha "grande criatividade".

As verdadeiras tarefas e dificuldades que eu, como ator, devia assumir, ficaram ocultas, sem ser resolvidas, por trás de *formas falsas* que eu tinha desenhado para impressionar os espectadores.

ACREDITAR OU ACEITAR

O que eu estava perdendo ao seguir aquela forma de trabalho? Eu sabia que tinha algo dentro de mim que queria transmitir aos espectadores – existia, podia senti-lo. Por exemplo: na peça tinha um fragmento em que eu devia sentir raiva, a situação que envolvia tal personagem era de insatisfação e raiva, consegui fazer com que a situação produzisse raiva em mim, então pensei "Ah, isso é raiva, e tenho que mostrar esta raiva para os espectadores" e, para representar tal sentimento, eu criava uma ideia geral e simples sobre aquilo que senti, e em seguida eu procurava algum jeito inovador, simbólico e "interessante" para que essa "raiva" se manifestasse cenicamente. Com isso, eu criava uma ideia falsa para mostrar a "raiva" e esquecia completamente das razões que me tinham levado a perceber aquela raiva.

Mas, então, o que era mais importante para meu processo como ator? Concluí que trabalhar sobre as razões da raiva poderia ser o processo que iria me levar a uma ação viva, enquanto que fazer a "forma" da raiva era como fugir ou pular etapas do processo.

Na primeira versão do espetáculo, eu queria mostrar minha raiva e tristeza cantando fortemente um canto fúnebre, com uma voz rouca. O resultado era que eu acabava o espetáculo com a voz destroçada e suando muito, mas nunca conseguia chorar, como eu tinha planejado. Os espectadores, depois de me verem fazer tanto esforço para cantar, para mostrar emoções densas e por "chorar", *aceitavam* que esse momento do espetáculo era um momento trágico, mas, sinceramente, não acredito que eles *acreditavam* naquilo que eu fazia.

Existe uma grande diferença entre *aceitar* algo e *acreditar* em algo. Parece-me que nós, atores, conhecemos muito bem essa diferença. Pois, às vezes, é como se nós desculpássemos a nossa falta de trabalho, no fato de que os que observam o teatro, o público, por alguma razão, já estão acostumados a aceitar, generosamente, aquilo que nós esboçamos com imprecisão no palco. Ainda que no fundo os espectadores não *acreditem* no que está acontecendo no palco – de qualquer modo "tudo isto é teatro" –, eles *aceitam*.

Por exemplo, um ator toma um bastão em suas mãos, dobra um pouco seus joelhos e começa a mexer o bastão em círculos, repetidas vezes, dando passos curtos; nós vemos isto e imediatamente aceitamos este símbolo e lemos que isto aqui tem a ver com um cara remando numa canoa. O símbolo é compreendido e aceitado e, com certa formalidade, se estabelece uma relação entre o que o ator quis dizer e o que a pessoa recebeu. Mas, talvez, será que não existe alguma coisa que nós estamos perdendo quando recorremos a estas formas ambíguas de expressão?

No meu caso, por exemplo, na primeira versão de *Divino Pastor Góngora*, eu devia recitar uma poesia para um personagem que morreu: em algum momento dos meus ensaios, esta poesia sussurrou uma melodia e eu quis convertê-la em canto. Após criar o canto e cantá-lo pela primeira vez, uma grande quantidade de detalhes, bem específicos, sobre uma paisagem em torno de mim, vieram em minha mente e, ainda, surgiu uma relação muito especial com o personagem para quem estava cantando. Tudo isso produziu, em mim, uma sensação muito *especial* e extraordinária, e comecei a chorar.

Posteriormente, no momento de estruturar este material encontrado, acabei por embutir esse *algo especial* que eu tinha sentido e vivido em uma

ideia geral de raiva e melancolia. Esqueci meu ABC e pulei imediatamente para trabalhar no efeito que queria produzir para os espectadores. Esqueci, totalmente, os detalhes que constituíam a associação que me fez criar o canto fúnebre e focalizei, somente, em "fanfarronar" de um jeito "criativo e simbólico" aquilo que tinha encontrado. Dessa forma, o primeiro interesse e desejo que me levou a criar e trabalhar tal canto morreu: se apagou sem, sequer, ser desenvolvido. O que ficou foi um canto desafinado que eu "empurrava" bruscamente, tentando alcançar aquilo que já estava morto... Mas o mais esquisito era que, lá no fundo, eu era consciente de que o que eu tentava alcançar já estava morto, já não existia. Então, o que era aquilo que eu estava fazendo?

Para evitar cair novamente neste trabalho inconsciente e presunçoso, decidi trabalhar o espetáculo com uma abordagem diferente, começando daquilo que é fundamental em nosso trabalho cênico: do desenvolvimento constante das ferramentas que nos permitem trabalhar para reconstruir comportamentos, ações e situações relacionadas àquilo que está *vivo*, que é *orgânico*.

Estas ferramentas residem nos elementos concretos aos quais nós, como atores, podemos acessar: espaço, tempo, personagem, situação, memória. A força que estes elementos podem adquirir para nós atores, em nosso trabalho, evitaria que perambulássemos entre conceitos, metáforas ou imagens não digeríveis e incompreensíveis no momento de *fazer*.

No processo da nova versão do espetáculo *Divino Pastor Góngora*, trabalho constantemente sobre a especificidade da situação, perguntando-me: onde eu estou? O que está ao meu redor? Quem são aqueles que estão comigo? O que estou precisando fazer? O que é aquilo que me lembra esta tarefa? Como vai se construindo minha memória no espaço? Quais são os detalhes da minha paisagem? O que é aquilo que estou observando? Como eu vou reagindo a tudo isso aqui? Fazendo-me frequentemente perguntas como estas, minha atenção se focaliza em um espaço concreto e, assim, posso estar "presente" neste espaço, posso ser "consciente" daquilo que estou fazendo e posso trabalhar eficientemente no que eu, como ator, quero realmente "fazer". E então, como um ator, eu posso" fazê-lo", e posso reagir honestamente à situação concreta, sem a necessidade de mentir para mim e para os espectadores.

O CASO JOANA: TRANSPORTE E TRANSFORMAÇÃO DO ATOR DE F(R)ICÇÃO

LUCIANA LYRA[137]

> Por que então me agrada tanto a ideia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é um *dar-se* tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto. (LISPECTOR, 1999, p. 100)

São Paulo, manhã do dia 13 de maio de 2013. Numa sala de ensaio, inicio o trabalho. Sento-me em frente ao espelho. Ouço vozes, que me questionam:

> — O que faz quando sai de casa, Joana? Aonde vai? Ouço histórias, Joana. Sobre a sua núpcia, sobre aquele rapaz. Tem alguma coisa que não está dizendo, Joana? (INHAN, 2013, p. 1)

Respondo:

> — Sou Luciana Lyra. E nada disso é real. E tudo isso é real. Em um minuto vou contar uma história para vocês. Eu vou falar algumas palavras e vocês vão ligar os pontos. E é só isso. (É preciso que vocês imaginem uma cidadezinha de interior. Preciso que vocês imaginem uma noiva. Uma noiva no dia de seu casamento. Horas antes e uma desistência. Preciso que vocês imaginem o caos na cabeça dessa mulher. As vozes que permeiam cada lado, o lóbulo frontal. É preciso que vocês imaginem uma estrada, mas isso é o meio do percurso). (INHAN, 2013, p. 1)

Em frente ao espelho, reconheço-me, mas não sou eu, nem sou outra, sou eu e sou Joana num só passo.

> — De frente ao espelho ela/eu tapando o rosto com o véu, se despede da casa dos pais, se despede do quarto de menina, se despede do ladrilho do banheiro agora manchado com a porra dele. Sim, é preciso. Despede-se da sacada, se despede da foto da mãe também noiva cravada na parede da sala, se despede do cachorro da vizinha, da cal borrada na parede, da telha furada obstruindo a proteção. Sim, é preciso. Por muitas em frente ao espelho, ela se espiava ainda menina, correndo pelos corredores da casa, levantando o vestido, sentindo o sol cortar os olhos, se balançando na rede e ouvindo sons. (INHAN, 2013, p. 1)

Joana, a máscara que porto ganha densidade, varia em matizes de cores, fragmenta-se num caleidoscópio que me transporta e se transforma em variadas combinações de formas. Ora sou eu, ora a outra, gerando imagens estilhaçadas. É um processo alquímico de variadas temporalidades e espacialidades, e, o que dizer desta mágica mutação?

Busco interlocuções entre antropologia e teatro. Em meio a esta trama de campos de conhecimento, Richard Schechner (1985, p. 4) discute o modo como *performers* de diversas experiências rituais e tradições teatrais não procuram esconder o corpo por trás da máscara. A experiência de transformação vivida por *performers* e público tem muito a ver com uma relação entre máscaras e corpos capaz de produzir um estado liminar. Por intermédio da máscara *Joana*, poetizo minha própria história, ritualizo-me, e o que se descobre por trás, por baixo ou por cima da máscara pode ser da ordem do extraordinário.

Numa espiral de tempos, pretendo evocar neste texto, como *Joana* manifestou-se e friccionou-se em mim. Ou até mesmo, como brinca o pesquisador John Dawsey, f(r)icionou-se em mim, fomentando:

---

[137] *Luciana Lyra* é atriz, performer, diretora e dramaturga. Professora de Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP) e mestre da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), é pós-doutoranda em Antropologia pela FFLCH/USP (bolsista FAPESP), doutora e mestre em Artes Cênicas pelo IA/UNICAMP. É membro dos grupos de pesquisa NAPEDRA- Antropologia, performance e drama (USP/UNICAMP), Terreiro de Investigações Cênicas (UNESP) e ÍMAN – Imagem, mito e imaginário nas Artes Cênicas (UFG). É integrante da companhia de teatro OS FOFOS ENCENAM-SP e fundadora de seu espaço de investigação, UNA(L)UNA – PESQUISA E CRIAÇÃO EM ARTE.

> (...) um modo subjuntivo ("como se") de situar-me em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como *é*. (2005, p. 170)

A fricção entre corpo e máscara aqui desvelada, sugere o que intitulo *ator de f(r)icção* (LYRA, 2011, p.44), uma espécie de cartógrafo que vai traçando paisagens na relação com o eu e a alteridade, podendo gerar momentos eletrizantes de uma cena em contínua transformação. Este texto trata de restaurar a gênese de uma performance, sua transformação e transportação, na tentativa de tecer uma colcha de retalhos de criação e desenredar um fio num labirinto cheio de elipses e de lacunas minhas.

TEMPO

Recife, noites várias, ano de 2001. Um sonho recorrente: *Uma mulher sobre um cavalo, seios nus e saia vermelha. Está trançada em correntes, tentando empunhar espada e estandarte...* Num processo de maior elaboração imagética, conduzi a imagem onírica e arquetípica da guerreira à energia específica da heroína Joana d'Arc[138], que passou a servir de modelo de inspiração maior para a jornada que comecei a empreender performaticamente num curso de direção teatral, promovido pela Universidade Federal de Pernambuco, de então.

Aquela *Joana* emergente não era a *Joana* francesa da História, mas uma *Joana minha*, uma *Joana pernambucana, brasileira, roubada à terra gloriosa de Olinda* (BORBA FILHO, 1966, contracapa), carregando signos de minha cultura original, desvelados nos movimentos de *trupés* ou mesmo no discurso da cena, que mesclava falas em rima, correntes a sons de rabeca, numa *mise-en-scène* eminentemente intertextual.

---

[138] Santa guerreira do calendário cristão e a mais intrigante das estranhas personalidades da Idade Média. Nascida na França, lutou na *Guerra dos cem anos*, na qual franceses e ingleses disputavam territórios, num real conflito dinástico (LYRA, 2005, pp. 125-126).

Foi sob a égide da *máscara ritual de Joana* que desenvolvi a *performance Joana In Cárcere*, descortinando um trajeto pessoal, na restauração da minha própria história por meio do mito. A performance que depois passou a ser mote de meu Mestrado em Artes Cênicas (UNICAMP/2005) construiu-se por meio de imagens referenciais ativadas pelo campo da *mitologia pessoal*. Renato Cohen discorre que a imersão no campo mítico pessoal dá-se a partir do delineamento de *personas* autoreferentes (COHEN, 2007, p. 70).

Na *performance* enquanto linguagem cênica, como ressalta Cohen (2007), o termo *persona* é amplo e toma o lugar da personagem do teatro convencional, designando uma galeria de personagens a partir de uma só figura-fundo, o *performer* em sua *máscara ritual*, advinda do campo da *mitologia pessoal*. Afirma ainda: *A persona diz respeito a algo mais universal, arquetípico. A personagem é mais referencial.* (2007, p. 107)

A *persona* também é a cristalização de alguma marca no plano representacional, de estados imaginários ou formalizados, carrega em relação ao conceito de personagem (referencial, textual), um maior grau de fugacidade, transitoriedade. A *persona* investe-se também como suporte de galeria de figuras, de composições não miméticas, de estados cambiantes (conceito junguiano) (1998, p.84).

Desta forma, *Joana*, enquanto *persona*, passou a ser *leitmotiv* da performance, que não se ateve a referenciais históricos ou construções psicológicas, mas a um prisma híbrido e abrangente, carregando em si estados de passagem e intertextualidade. *Joana* é a *máscara ritual de mim mesma*. Como presença corpórea, o *performer*, sob o amparo desta *máscara ritual*, é portal da experiência cênica e no comando da criação/atuação da cena, atualiza sua jornada pessoal e de seus antepassados, torna-se *Um porta-voz do mundo oralizado e memorial*, diz Cohen (2002, p. 25), ainda enfatizando que:

> (...) quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua "máscara ritual" que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o *performer* é aquele que "faz a si mesmo" em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, (...), mas este "fazer a

> si mesmo" poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo.(COHEN, 2007, p. 58)

Tendo em vista este contexto de inter-relações, aquele portador da máscara ritual não trabalha em prol da criação ficcional, mas agencia a *si mesmo* e suas conjunções simbólicas, memoriais, atritando realidade e ficção, e atuando na busca de uma arte de intervenção, modificadora, que almeja causar uma transformação nele mesmo e no receptor, no engendrar de uma arte cênica, que se sirva a um *metacomentário* das dificuldades e conflitos da vida e da arte, e funcione como uma reordenação interpretativa da própria experiência social e artística.

Em consonância com as ideias Victor Turner (2005), no âmbito da *Antropologia da Experiência*, o *ator de f(r)icção*, que atua sob a *máscara ritual de si mesmo*, é aquele que inventa uma realidade que, é, concomitantemente, espontânea e refletida, condensa o condicionamento sociocultural, fixado culturalmente e o eu, a ação sobre si mesmo, a autoconsciência. O *ator de f(r)ição* vivencia suas próprias imagens, seu *trajeto antropológico*, que estão inevitavelmente atreladas ao trajeto antropológico de sua cultura original.

Desta perspectiva, o *ator de f(r)icção* inscreve-se na história como grande motor de criação no teatro. Sua voz, sua presença corpórea, suas pulsões individuais, suas identificações combinadas alquimicamente dão matéria às máscaras, que vem a manifestar o sentido das coletividades. Trata-se, assim, de fazer atuar a consciência sobre a inconsciente; de despertar a inconsciente natureza criadora de forma consciente, alcançando, dessa forma, uma criação superorgânica, superconsciente. Em cena, com *Joana* lutava com meus medos e oponentes.

TEMPO

São Paulo, dias vários, ano de 2006. Pesquiso. Sob as ideias de *ator de f(r)icção* e *máscara ritual de si mesmo*, senti ecoar um imaginário comum à *Joana* num distrito da zona da mata norte pernambucana: Tejucupapo. Lá, no período de ocupação de Pernambuco, pelos holandeses, entre 1630 e

1654, ocorreu pela primeira vez no Brasil a participação de um coletivo de mulheres em um conflito armado, fato compreensivamente pouco conhecido na história de uma sociedade patriarcal e elitista como a nossa.

Em 1993, lá, neste mesmo lugarejo marginal, Dona Luzia Maria da Silva, enfermeira do posto de saúde do lugar, fez estabelecer uma promessa a si mesma: a recuperação de um problema de saúde em troca da restauração da história de Tejucupapo, da sua história. O teatro foi a linguagem que Dona Luzia encontrara para transformar a peleja das mulheres numa realidade restaurada.

Embora nunca tivesse assistido a um espetáculo cênico "oficial" em toda a sua vida, Dona Luzia arranjava tempo para escrever, dirigir e atuar, criando peças de teatro para propagar os ensinamentos bíblicos. Sua formação artística abraçava as manifestações "oficiosas" do povo, como o *Coco*, o *Pastoril* e o *Cavalo Marinho*, tão presentes e basilares na constituição das sociedades da Mata Norte. Pelo teatro, Dona Luzia retomou a história ancestral de sua gente, escrevendo e dirigindo a peça de título *A Batalha das Heroínas*, que passou a acontecer no último domingo de abril, ano após ano, desde 1993 até os dias de hoje, ampliando-se, em 2002, para um evento intitulado *A Festa das Heroínas*, constituído de shows, feira típica, apresentações de grupos tradicionais e a culminância com o espetáculo teatral.

A peça *A Batalha das Heroínas* tem como protagonistas as próprias mulheres do lugarejo, "atrizes" recrutadas entre donas-de-casa, servidoras públicas, agricultoras e pescadeiras – como são chamadas aquelas que vivem da maré, catando mariscos e ostras para a venda na sede do distrito. *No teatro, as mulheres trazem à tona as suas próprias vidas* (BEZERRA, 2004, p. 64).

Durante a *Festa/Peça*, o que era rústico, pobre e rural torna-se admirável, guerreiro, utópico, e irrompe em pleno *Monte das Trincheiras*, antigo *lócus* da batalha das heroínas de 1646, agora palco da encenação. Em ensaios e apresentação, no decorrer de todo mês de abril, as mulheres simples tomam a frente do combate das heroínas ancestrais, alimentando-se de suas máscaras, e oferecendo a estas mesmas máscaras, pelo caminho inverso, a possibilidade da restauração pela experiência performática. As máscaras das heroínas antepassadas pareciam abalar o *eu* das heroínas atuais, abriam-nas para o mundo e, no mundo, a abertura para o outro.

Na leitura do livro *Tejucupapo: história, teatro, cinema* (BEZERRA, 2004), tomei contato com a existência das mulheres do distrito goianense, percebendo ressonâncias entre a cena de *Joana* e o espetáculo *A Batalha das Heroínas*. Esta aproximação constelar parecia acontecer por intermédio de três aspectos: *um mesmo mito fundava ambas as encenações*; *as experiências performáticas articulavam passado e presente por meio de imagens*; *as máscaras das atuantes advinham de um campo eminentemente autoral, eram autorreferentes.*

Impulsionada pela percepção das estreitas relações entre minha poética e o imaginário tejucupapense, parti, no ano de 2007, para o aprofundamento da *máscara ritual* da guerreira *Joana*. Junto à comunidade, iniciei minha investigação de *Doutorado em Artes* (UNICAMP/2011), interessada em perseguir as possíveis interfaces entre o encaminhamento de meus trabalhos artísticos e a montagem teatral deste coletivo da Mata Norte, convergindo, especificamente, para o modo como as mulheres atuam no espetáculo *A Batalha das Heroínas,* no que tange às *máscaras* e aos *vetores simbólicos* que as animam na *expressão performática.*

Neste mesmo período, além de estabelecer contato inicial com bibliografia acerca de estudos sobre a *Antropologia do Imaginário*[139] em disciplina do doutorado, integrei minha pesquisa ao projeto temático do *Núcleo de Antropologia, Performance e Drama – NAPEDRA*[140], intitulado "*Antropologia da Performance: Drama, Estética e Ritual*". Por estas experiências, a investigação afirmou-se como processo interseccional entre a *Antropologia* e as *Artes Cênicas,* fomentando uma *trança*, onde os fenômenos da *performance* e do *imaginário* desvelam-se como vértices do processo criativo em artes.

Desenvolvida entre os anos de 2007 e 2010, a investigação passou a representar um processo de confluência de campos afins, que ampliou o foco em relação aos meus estudos de *Especialização em Ensino da História das Artes e das Religiões* (UFRPE/2002) e *Mestrado em Artes*, ambos orbitando em torno de procedimentos pedagógicos para criação de poéticas cênicas, com base em: memória, identidade, manifestações populares, performance e mito.

Nos dois primeiros anos, a pesquisa realizou-se, fundamentalmente, por meio de minha atuação na comunidade, enquanto uma *observadora*, que aos poucos alçou o patamar de *participante familiar* nas ações coletivas, elaborando reflexões e construindo pontes entre a experiência em campo, as disciplinas acadêmicas e as leituras da bibliografia selecionada.

Em fins do segundo ano, porém, principiou-se o processo de criação do espetáculo *Guerreiras* (2009)[141], desenvolvido sob minha direção, com um grupo de artistas-pesquisadores, em São Paulo e no Recife, tendo por base principal o universo das mulheres tejucupapenses. Além da inspiração nas heroínas da Zona da Mata, deusas de todos os tempos fomentaram a montagem de *Guerreiras*, assim como uma camada predominantemente pessoal concluiu um tripé de estímulos à criação, que estreou em abril de 2009, sendo apresentada no Recife, em Tejucupapo e São Paulo.

É *Joana* que abre a encenação e a dramaturgia de *Guerreiras:*

> Joana – Na aurora do mundo, Deus planejou o macho e a fêmea à sua semelhança. Criou o macho e a fêmea num só corpo, modelou com o pó do chão e soprou nas narinas um hálito de vida, assim foi gerado um ser vivente. Diz-se que na lua, deste corpo único migrou uma serpente, a mulher. Com ela vieram inumeráveis demônios, mas foi da cabeça de Deus que ela surgiu. Foi da cabeça de Deus que ela saiu. Foi da cabeça do pai. (LYRA, 2012, p.36)

Sobre esta dramaturgia, afirma Newton Moreno:

---

[139] O campo da *Antropologia do Imaginário* vem ganhando espaço na academia brasileira, principalmente pela atuação de pesquisadores do departamento de Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco e da Faculdade de Educação da USP, que realizam pesquisas acerca de configurações simbólicas expressas por *práticas sociais diversas*, imagens que integram um sistema antropológico a partir dos arquétipos coletivos.

[140] O Napedra, formado por pesquisadores da PPGAS/USP e IA/UNICAMP, em ação desde 2001, vem desenvolvendo pesquisas de fronteira, entre Artes e Antropologia, especialmente acerca da *Antropologia da Performance, da Antropologia da Experiência,* campos que abordam os fenômenos rituais e estéticos.

[141] A performance *Guerreiras* foi subsidiada pelo Funcultura-PE, em 2008 e apresentada, em abril de 2009 no Recife e em Tejucupapo. Em julho deste mesmo ano, foi novamente apresentada como parte da qualificação da pesquisa, na USP/SP, com o apoio do projeto temático do NAPEDRA. Em janeiro de 2010, cumpriu nova temporada em antigas fortificações do Recife, pelo projeto *Guerreiras em Circuito de Guerra,* também contemplado pelo *Prêmio Funarte Myriam Muniz de Teatro* e *Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua-2009.*

> A questão mais premente para mim é justamente que o texto está armado em rede, tangenciando um campo mítico que o sustenta, ao depoimento das mulheres de Goiana e sua reverência às guerreiras de Tejucupapo, com a reverberação deste material no corpo-memória das atrizes. Um trabalho que constrói a ponte entre deusas ancestrais e mulheres de Tejucupapo, tendo como intermediárias, a vivência de cada uma das artistas mencionadas anteriormente. O aprendizado do humano na beira do mangue com respaldo das deusas. Um passeio muito interessante entre a fonte histórica (a resistência e luta das mulheres de Tejucupapo), a pesquisa de campo com as mulheres que habitam a região e o relato de suas lutas diárias, o campo de deusas e mitos que ampara milenarmente todas estas mulheres e o canto de guerra de cada atriz, sensivelmente inserido no *Movimento da Guerra*. Mesmo que se perca onde um começa e o outro termina, esta escrita multifocal nos permite uma viagem, um passeio, uma sugestão de *guerras do feminino*. (LYRA, 2010, p.9-10)

E completa:

> Na investigação da pessoalidade de cada atriz reside grande mérito bélico, uma estratégia acertada neste campo minado do cruzamento entre depoimento-ficção tão caro a alguns procedimentos cênicos contemporâneos. Usufruímos assim de uma dramaturgia de trincheira que deve menos à linearidade de suas trajetórias e povoa nosso imaginário de todos estes mananciais. E quanto mais um destes campos invade o outro, mais o explica, redimensiona e nos situa quanto à abrangência desta obra. (LYRA, 2010, p.10)

Em *Guerreiras* estabeleci um diálogo permanente com o potencial metafórico do episódio das mulheres tejucupapenses. *Joana* se multifaceta nas máscaras de outras guerreiras/personas. Na dramaturgia/encenação, a imagem dos filhos se delineia no desabafo das mães, o contexto masculino é revisto na perspectiva do olhar das mulheres, a ação dos "opressores" (e "opressoras") se evidencia – e eventualmente se esclarece – no contraste com a ação das "oprimidas".

A partir da máscara multifacetada de *Joana*, entendo que guerrear é, ainda hoje, um símbolo apropriado ao esforço de qualquer um que busca fazer valer o direito de ser respeitado como membro da comunidade em que se vive. E existir como mulher, num mundo como o nosso, continua a ser desafiador e perigoso. Ainda ecoa nos cromossomos da humanidade o peso da submissão, opressão e autonegação forçada que o feminino teve que assimilar através de milênios de história.

Ainda sobre *Guerreiras*, diz Luiz Felipe Botelho:

> Os clichês que rondam esse tema foram deixados de lado pela própria dinâmica do processo de criação desse projeto, no qual a autora, as atrizes-criadoras e demais criadores envolvidos, a partir das vivências na comunidade de Tejucupapo, estabeleceram um diálogo entre universos pessoais de múltiplas naturezas e a extensa mitologia associada ao feminino. A peça *Guerreiras* foi construída de fragmentos vivos de fatos de gentes do presente, cujas histórias continuam a ser urdidas neste exato momento, porém entremeadas com fios de outras tantas tramas – muitas delas milenares e míticas – vindas de todas as direções do tempo e do espaço. (LYRA, 2010, p.16)

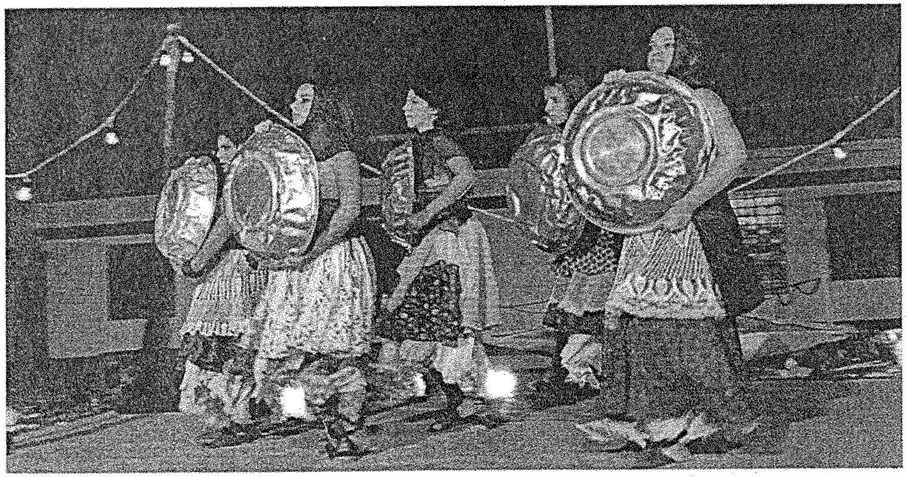


Figura 1. Espetáculo *Guerreiras (2009)*, encenação e dramaturgia de Luciana Lyra. (foto: Val Lima)

Em *Joana In Cárcere* (2005) e *Guerreiras* (2009), a máscara de *Joana* manifesta-se, transportando-se enquanto ficção que se atrita à minha vida pessoal, *Joana* transforma-me. Percebo assim que esta proposta de criação a partir de si mesmo independe da estética ou das escolhas poéticas, desta perspectiva o ator adquire certa autonomia e rechaça uma textualidade que se distancia da vida privada e de aspectos autobiográficos, defendendo um palco onde o criador investiga a si mesmo e representa a vida oculta da consciência.

Estamos assim próximos a um teatro que ao ser experienciado nos traz a ideia de rito de passagem. *Joana* demarca meu espiral de tempos, interrompe a vida rotineira, performo segundo uma vontade e uma simbologia que não está inscrita em um "manual cultural" (TURNER, 2005). No espaço *entre* estabelecido por *Joana*, as regras e normas a serem seguidas dão lugar a uma criatividade não regulada e, exatamente por isso, potencialmente transformadora. É um rompimento com as formas tradicionais de representação do mundo. Um fato extraordinário e relevante para as configurações da vida.

Desde Arnold Van Gennep (1978), os ritos de passagem são entendidos segundo três principais pontos, podendo variar dependendo da compreensão dos autores, mas que essencialmente segue essa lógica: a separação, quando o sujeito do ritual se separa de suas antigas regalias e deveres para com seu meio social; a transição, o momento liminar, central na transformação ontológica dos indivíduos; e a incorporação, ou reincorporação a um novo estado de responsabilidades a ser desempenhado.

A fase central liminar é justamente um período de tempo em que uma pessoa está entre identidades pessoais. É durante a fase liminar que o trabalho real dos rituais de passagem toma lugar. Nesse momento, ocorrem as transições e transformações especialmente demarcadas. Na fase liminar, as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes.

Segundo Richard Shechner (2002), performance propõe a ideia liminar, englobando atuações artísticas, rituais ou cotidianas através de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que não são absolutamente novas, que têm que repetir e ensaiar. Performance, então, pode ser compreendida como toda atividade onde a própria ação é percebida, em uma relação chave-fechadura com uma audiência. Uma representação composta por uma atuação (*play*) e um comportamento previamente preparado (*restored behavior*).

A ideia liminar que se propõe a performance, pela perspectiva de Turner e Shechner remonta os ritos de passagem, que influencia decisivamente a antropologia da performance. Nessa última, a espetacularidade dos eventos performáticos, seu objeto de estudo, presente também nos ritos e mitos afora, acontece pela ocorrência de um estado liminar. É uma liminaridade que consegue romper com a "ordem natural" da sociedade e transformar as performances e os ritos em eventos significativos para os indivíduos e coletividades.

A liminaridade é uma forma expressiva que os atos culturais assumem, ela possibilita a criatividade e, por isso mesmo, também a transformação. Voltada às teorias que interpretam a dinâmica social como um espaço de relações sociais, o foco naquilo que os agentes sociais fazem é primordial. Na liminaridade (TURNER, 1982) está o ator, numa fecundidade contínua de ser eu-outros. O *ator de f(r)icção*, sob a *máscara ritual de si mesmo* transita da alteridade ao si mesmo, do aquoso ao telúrico, do profano ao sagrado, da vida à arte, mas não deixa de ser o que se é para tornar-se outro, experimenta em si mesmo, a multiplicidade de possíveis *eus*, em que *eu* são *muitos*. Como aponta Schechner, "múltiplos eus" coexistindo em uma "irresolvida tensão dialética" (1985).

Em minha experiência com a criação de *Joana*, procurei perceber-me como este *ator de f(r)icção*, que coaduna arte e vida em prol da cena vivificada, como aquele que traça paisagens na relação com o outro, longe de seguir uma reta de fatos, revelando-se em pedaços, em justaposições instáveis, onde a realidade não é um dado somente, a realidade transcende, atingindo a minha subjetividade.

TEMPO

São Paulo, manhã do dia 13 de maio de 2013. Numa sala de ensaio, continuo o trabalho. Sento-me em frente ao espelho. Ouço vozes, que comigo dialogam:

> – Cê tá fugindo de alguma coisa, Joana?
> – Não. Por quê?
> – Está perdida?
> – Não. Por quê?
> – É o que parece. Cê mora por aqui?
> – Não.
> – E o que faz aqui?
> – Eu não procuro alguém se é o que quer saber.
> – Está caminhando?
> – Caminhando pode ser uma palavra.
> – Movida por? Procura alguma coisa?
> – Eu procuro por uma floresta.
> – Você parece tão decidida do seu caminho. Que floresta?
> – Disseram que existe por aqui.
> – Quem te disse?
> – Eu num sei bem. Eu num sei bem como explicar.
> – E como é essa floresta?
> – Ela deve estar na longa lista de coisas que não se explicam. Não estará nas coisas quentes. Nem nas vontades. Na minha vontade. (INHAN, 2013, p.2)

Na continuidade do trabalho com *Joana,* agora na performance em processo intitulada *Joana Apocalíptica* (2013), permaneço na fuga da coerência e do sentido comumente atribuído aos fatos da minha vida e da vida numa estrutura social, ao mesmo tempo em que pela performance tomo consciência desta vida e da estrutura social. Na performance, aquilo que sou e devo ser (a ordem vigente e sua manutenção) legitima-se naquilo que eu não devo ser (as contradições expostas pelo rito e pela máscara).

Por meio da lida com *Joana*, entendo que me desnudo e muito me aproximo da pulsão teatral artaudiana, a partir da qual se vê o teatro não só um campo de atuação e expressão cultural, mas uma forma de engajamento num processo radical de reconstrução de si. O sentido "ritual" do seu teatro pode ser buscado nesse anseio por uma arte "eficaz" como processo de transformação física e espiritual do homem. Artaud vem conceber uma ideia de teatro estritamente ligado a um movimento de afirmação do sentido

sagrado do ritual, que deverá, por sua vez, exercer o contágio do fazer teatral, visualizando o rito não como fenômeno exclusivamente arcaico, mas constantemente reatualizado nas ações corporais dos indivíduos. Por meio do teatro, engendro uma modificação ontológica inscrita em minha própria trajetória.

Desta ótica, a cena torna-se para mim "uma perigosa terapia da alma" (ASLAN, 1994, p. 250), onde expressões diretas de sonhos, obsessões e experiências de vida são oferecidas, liberando as forças subconscientes para que eu retorne transformada do processo *cruel* de *fricção da ficção.* Por meio de *Joana* conduzo-me, e no atrito com a vida pessoal, modelo a máscara.

De uma perspectiva grotowskiana, o ator é *personagem dele mesmo* e pela *via negativa,* desmascara-se, revelando um ato total, por um autopenetração, sacrificando a parte mais íntima de si mesmo. Enfatiza Barba:

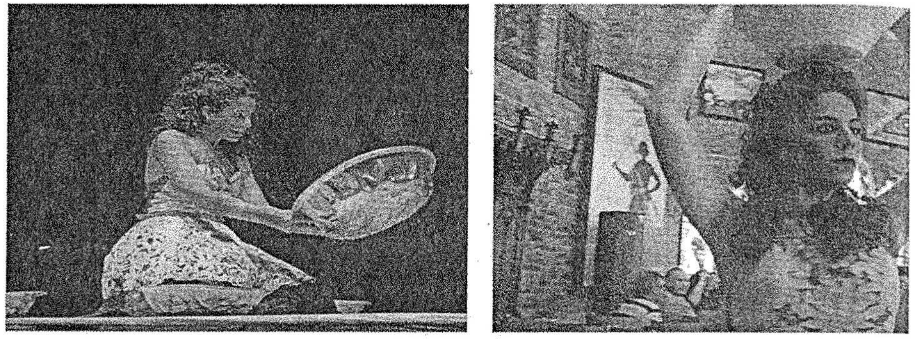
> Jerzy Grotowski define o teatro como uma autopenetração coletiva. O teatro, se quer reanimar, estimular a vida interior dos espectadores, deverá quebrar todas as resistências, esmigalhar todos os clichês mentais que protegem o acesso ao seu subconsciente. Esse teatro pode ser comparado a uma verdadeira expedição antropológica. Ele abandona as terras civilizadas para penetrar no coração da floresta virgem; renuncia aos valores da razão claramente definidos para enfrentar as trevas da imaginação coletiva. (BARBA, 2007, p. 100).

Por meio da performance e da mascaram de *Joana,* também comungo com Grotowski, encaminho-me a enfrentar o mais secreto, o mais escondido de mim mesma. Lançada brutalmente no mundo da máscara, devo, ao mesmo tempo, reconhecer-me e julgá-la, examinando-a à luz da minha própria experiência. O desmascaramento e o ato de assumir a *máscara ritual de si mesmo* é um fenômeno liminar, transformando a *ator de f(r)icção* e também o espectador. Ocorrem transportes.

Desta perspectiva, como dito, eu não sou *Joana,* mas eu não sou não *Joana,* estou inserida num espaço liminar, pela experiência da performance articulo sentidos com o público, onde o espaço e o corpo são os materiais textuais, e este modo de agir reiteraram questões existenciais, estéticas, da ligação entre arte e vida. As performances *Joana In cárcere*, *Guerreiras*, *Joana Apocalíptica* são um *continuum*, desvelam um passado de experiências articulando-as constantemente com o presente.

É a alquimia performática da autobiografia, um ato de construir sentido poético das experiências prévias. Nesta ação, a polifonia está no processo de linguagem e também na ideologia do processo. *Joana* é polifônica, pois nasce do híbrido, torna-se assim, uma apresentação intencional do *si mesma*, em sobreposições e estas mesmas sobreposições avançam numa trama com o espectador.

TEMPO



Figuras 2 e 3 . Performance *Joana Apocalíptica (2012)*. De Luciana Lyra. (arquivo pessoal)

Por fim e continuando *in process*:

> Se durante o ato a terra saísse da sua voz e entrasse no meu ouvido me adubando e querendo enraizar um sentido para tudo aquilo eu iria seguir meu trajeto de fuga a pé. Mas não. O que eu tenho agora é pouco. É um desabafo. Um ruído que se acumula e me faz pensar na estrada com um único sentido pra tudo. Eu/ela/eu estou debaixo do sol forte, suando o vestido branco, chutando os pneus furados que fizeram com que o carro parasse no meio do nada, um canavial que assovia baixo querendo se mostrar mais forte do que eu e o que eu/ela/eu quero? (INHAN, 2013, p.3).

REFERÊNCIAS

ANTONIN, Artaud. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo, Hucitec, 1995.

BORBA FILHO, Hermilo. *A donzela Joana*. Petrópolis, Editora Vozes Limitada, 1966.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem – Criação de um espaço-tempo de experimentação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.

__________. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

COHEN, Renato. *Performance e contemporaneidade* in anais do colóquio Paul Zumthor – Oralidade em tempo & espaço, 2002.

DAWSEY, John. *Victor Turner e a antropologia da experiência*. São Paulo. Cadernos de Campo, 13:163-176, 2005.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo, Perspectiva,1987.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

INHAN, Ricardo. *Joana apocalíptica*. São Paulo, 2013, inédito.

LIGIÉRO, Zeca. (org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro, Mauad, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999.

LYRA, Luciana de F. R. P. *Guerreiras; texto teatral e trilha sonora original*. Recife, Brascolor Editora, 2010.

__________. *Guerreiras e Heroínas em Performance; Da artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2011.

__________. *Mito Rasgado; Performance e Cavalo Marinho na cena in processo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2005.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies, an introduction*. London e New York. Routledge, 2002.

__________. *Between Theater and Antropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

TURNER, Victor. *Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da* experiência, de Victor Turner.In. *Cadernos de Campo.* Trad. Hebert Rodrigues. São Paulo, PPGAS, USP, número 13, pp. 177-85, 2005.
_____________.*O processo ritual.* Petrópolis, Vozes, 1974.
_____________. *From ritual to theatre: the human seriousness of play.* Nova York, PAJ Publications, 1982.
STEIN, Murray. *Jung o mapa da alma – Um introdução.* São Paulo, Editora Cultrix, 1998.
VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem.* Petrópolis. Vozes, 1978.

VIAGEM INVESTIGATIVA SOBRE O ATOR -PERFORMER: MÚLTIPLAS ESTAÇÕES NA VIA DA ORGANICIDADE

Marta Isaacsson[142]

Retornar ao legado de Grotowski é sempre um grande desafio, pois sua prática e ideias interrogam não somente a arte, mas também a vida na camada mais intensa do ser sensível. Além disso, suas pesquisas já foram objeto de diversas reflexões, embora nem sempre fundadas em elementos legítimos, o que explica a afirmativa do encenador Peter Brook, grande amigo do mestre polonês: *Grotowski, que conheço há mais de vinte anos, é um homem profundamente simples, que conduz uma pesquisa profundamente pura. Como é possível, então, que ao longo dos anos essa simplicidade tenha despertado complicação e confusão?*[143]

No cuidado, justamente, de não mascarar a simplicidade com a qual Grotowski expunha as premissas teóricas e os procedimentos técnicos experimentados em sua pesquisa, escolhe-se aqui revisitar sua trajetória investigativa a partir de suas próprias palavras. Manter-se nos limites de suas declarações acerca de suas investigações é reconhecer o tom de autocrítica que muitas vezes Grotowski adotou em relação às suas práticas anteriores e também a revisão que procedeu em suas próprias terminologias técnicas. Restringir-se às palavras de Grotowski é, também, reconhecer que sua prática fez teoria, não necessitando ser legitimada por conceitos advindos de outras áreas de conhecimento. Embora se compreenda que as abordagens interdisciplinares vêm contribuindo para ampliar o olhar dos pesquisadores sobre as manifestações espetaculares, parece, no entanto, também importante não descaracterizar a nomenclatura e conceituações cunhadas por homens de teatro no exercício mais profundo da arte teatral em favor de expressões advindas de outros campos de estudo, como se o teatro não possuísse uma memória teórico-técnica. Assim, é igualmente em nome dessa memória das teorias e métodos de atuação desenvolvidos pelos homens de teatro, que se escolhe aqui revisitar as ideias de Grotowski acerca do trabalho do ator-performer examinando fundamentalmente seu próprio depoimento, com a intenção de compreender suas motivações e escolhas de natureza "simples", conforme assinalava Brook.

---

[142] Professor Associado 4 do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS. Bolsista CNPQ – Produtividade em Pesquisa 1D.

[143] Peter Brook. *Avec Grotowski.* Paris, 2009, p. 45.

As últimas conferências proferidas por Grotowski na França nos anos 1990 tornam-se aqui, então, o corpus principal de análise, veículo capaz de nos conduzir às diferentes estações de debate, suscitadas pela longa viagem investigativa sobre o ator-performer realizada pelo mestre polonês. Neste percurso, cotejam-se as reflexões tecidas por ele a propósito das experiências realizadas no *Workcenter* a Pontedera com os procedimentos metodológicos adotados no período de 1964 a 1969, no *Teatro-laboratório*, início da pesquisa sobre a via orgânica, no interesse de identificar os pressupostos e princípios que atravessam sua investigação de forma recorrente.

CONTROVERTIDOS ENTENDIMENTOS

A figura de Grotowski despertou e ainda desperta sentimentos opostos. Enquanto admiradores confiam a ele um papel de enorme relevância na discussão das artes performativas, desconfiados críticos acusaram Grotowski de liderar processos psicoterapêuticos para os quais não possuía as competências necessárias e, também, desenvolver uma prática fundada em elementos altamente místicos. Críticos, como Jacek Dobrowolski, chegam mesmo a lhe atribuir o papel de "feiticeiro", manipulador capaz de "humilhar a dignidade" de seus colaboradores conduzindo-os a situações emocionais delicadas[144]. Tanto o forte interesse de uns quanto a desconfiança de outros foram, certamente, nutridos pelo mesmo manto de mistério que envolveu a prática investigativa de Grotowski de seu início a seu fim. Contribuíram para a instauração dessa aura de segredo, principalmente, dois fatores: primeiro, o restrito número de espectadores acolhidos em seus espetáculos da fase teatral e, posteriormente, a recusa à realização de apresentações cênicas abertas a público. Ao final de sua vida, Grotowski procuraria desmistificar essa dimensão secreta conferida às suas atividades, justificando o número restrito de espectadores em cada apresentação da fase teatral pelas dimensões reduzidas do teatro que dispunham. *Isso fez com que alguns afirmassem que se tratava de um teatro sem espectadores. E, portanto,* O Príncipe Constate *foi apresentado quase mil vezes*[145], ressaltava ele contrariado. Da mesma forma, esclarecia que o fechamento de suas atividades ao público, atitude adotada a partir de 1970, início da fase do *Parateatro* (1969-1976), quando investia na "*cultura ativa*"[146], constituíra em uma estratégia de sobrevivência decorrente do momento político vivido pela Polônia:

> Quando decidi abordar o teatro exclusivamente do ponto de vista dos ensaios e não do espetáculo, foi somente porque os ensaios não eram controláveis pelo sistema de censura. Eu não tinha a pretensão de curar as pessoas. Procurava outra coisa. Na realidade, aquela época era impossível mencionar algo de caráter metafísico. Então, pensei que poderíamos trabalhar sobre nós mesmos. Desenvolver uma técnica de aprofundamento pessoal sem falar de coisas espirituais de forma aberta.[147]

Apesar de seus esclarecimentos, a não realização de espetáculos foi definitiva para alimentar o imaginário dos críticos e fomentar questionamentos sobre o interesse artístico das atividades desenvolvidas por Grotowski depois da fase teatral. Consequentemente, seguidamente se viram traçadas relações entre seu trabalho e práticas não artísticas, notadamente, aquelas da psicanálise e do ritual.

Entretanto, diante de tais afirmativas, ele reagia, ressaltando, ao final de sua vida: *O que sempre evitei foi de fazer sessões de terapia!*[148]. É bem verdade que

---

144 3.Disponível em: http://www.taraka.pl/index.php?id=trickteatr.htm. (22/01/2013)

145 Palestra realizada no Collège de France, 06/10/1997. Collection College de France: Jerzy Grotowski, la "lignée organique" au théâtre et dans le rituel. Villefrance-du-Perigord: Le livre qui parle, 1997.

146 A cultura ativa traz como princípio a dissolução da divisão teatral tradicional dos sujeitos em ativos (atores) e em passivos (espectadores). Tratava-se de um teatro participativo no qual os "convidados" recém chegados agiam, sob a liderança de alguns atores, no cumprimento de experimentos antecipadamente preparados.

147 Palestra realizada no Collège de France, 06/10/1997, op. cit.

148 Idem.

a expressão *Teatro-laboratório* ao ser agregada, em 1962, ao nome original do grupo *Teatro das 13 filas*, convidava a pensar a iniciativa de Grotowski e seus colaboradores como próxima à experimentação científica. Entretanto, em 1967, ao mesmo tempo em que buscava no Instituto Bohr de medicina referência para defender a necessidade da precisão e do rigor na investigação da arte do ator, afirmava que *o domínio no qual nossa atenção está centrada não é científico e nem tudo pode ser definido (na verdade, muitas coisas não devem ser)* [149]. Trinta anos depois, mostrava exatamente o mesmo entendimento: *quando se trabalha de maneira criativa, é preciso esquecer todas estas coisas científicas. Senão estaremos perdidos. No Wokcenter só dançamos... A psicanálise não é o trabalho que eu faço*[150]. E na recusa da terapia, destacava a especificidade dos objetivos de sua prática:

> Frequentemente me acontece e, isto desde o tempo do Teatro-laboratório, de chegar alguém que me diz: você mudou minha vida. Jamais vou poder acreditar nisso! (...) Sim, pode-se oferecer a alguém uma forte experiência e esta experiência pode permanecer durante muito tempo como uma espécie de motivação. Mas isto não é a mesma coisa que uma boa terapia medical. É outra coisa. Chegamos a algo de extraordinário, pode-se dizer *metaquotidiano*. Mas chegamos a isso quando estamos realizando a proposta, não depois. [151]

Evidentemente, a prática de Grotowski esteve, na maioria do tempo, pautada pelo envolvimento existencial profundo do ator-performer, porém, o sintoma deste envolvimento deveria estar impresso no presente da ação. A busca profunda dá-se como acontecimento e não com o propósito de consequentes transformações comportamentais como ocorre na dinâmica terapêutica. Para esclarecer a operação, Grotowski referia-se a Dostoievski, que em sua vida jamais se submeteu à psicanálise, nem

---

[149] Jerzy Grotowski. *Investigação Metodológica.* (1967) Em Busca de um Teatro Pobre. Civilização Brasileira: 1976, p. 81.

[150] Seminário no Collège de France, 20/10/1997. Collection College de France: Jerzy Grotowski, la "lignée organique" au théâtre et dans le rituel. Villefrance-du-Perigord: Le livre qui parle, 1997.

[151] Palestra realizada no Collège de France, 06/10/1997, op. cit.

pretendeu aplicá-la às suas obras e, todavia, seus romances encontram-se impregnados de elementos próprios da psiqué humana. *Na vida criativa o que interessa é a psicologia de Dostoievski, não a de Freud*, afirmava ele [152].

Da mesma forma como recusava ter sua prática entendida como sessão de terapia, Grotowski não aceitava tê-la definida como ritual. Procurava destituir de legitimidade essa abordagem, ressaltando que o fato de empregar cantos oriundos de rituais

> não deve ser entendido que nosso trabalho é de reconstruir um ritual, pois isso seria um absurdo. Há um aspecto que é similar, mas não idêntico. Poder-se-ia empregar outros cantos (...) o interesse por esses cantos é somente porque não foram criados para dar prazer ao espectador, mas para chegar a um nível de conexão, a algo mais alto, o que em outras culturas se coloca como algo mais terrestre. [153]

Admitia haver em sua prática uma similitude com o ritual na medida em que em ambas as experiências o homem se abre ao contato com um nível da realidade situado para além do visível, além daquilo que nossos cinco sentidos apreendem na experiência quotidiana e diz respeito ao orgânico. *É algo que precede a composição, pois a arte pressupõe a composição*[154] Na verdade, Grotowski tinha por pressuposto de base a existência de uma realidade orgânica que engloba e anima, mas também transcende a realidade que percebemos na vida diária. É essa realidade invisível expressa no comportamento "metaquodiano" visto em práticas de ritual que se vê perseguida também em suas experimentações. Dentro desse contexto, definia Grotowski sua própria atuação de pesquisador: *Não sou nem sábio nem cientista. Sou um artesão do comportamento humano nas condições metaquotidianas. É um campo que engloba o fenômeno do teatro e também do ritual*[155].

---

[152] Seminário realizada no Collège de France, 20/10/1997, op. cit.

[153] Palestra no Collège de France, 06/10/1997. op. cit.

[154] Conferência inaugural realizada no Théâtre des Bouffes du Nord, 24/03/1997. Collection College de France: Jerzy Grotowski, anthropologie théâtrale - La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel. Villefrance-du-Perigord:, Le livre qui parle, 1997

[155] Ibid.

Grotowski preferia também não qualificar sua prática como espiritual, não porque negasse existir ali uma dimensão espiritual, mas porque entendia que a palavra "espírito" encontra-se hoje na sociedade ocidental esvaziada do sentido original do termo, em latim *spiritus,* cujo significando original está associado à respiração, à energia da vida. A descaracterização da palavra "espiritual" explicaria, segundo ele[156], o uso indiscriminado no Ocidente da palavra "terapia" para definir tudo aquilo que, de uma forma ou de outra, serve ao ser humano do ponto de vista interior e que, por este motivo, serviu várias vezes para etiquetar sua prática.

Embora o desgaste da palavra "espiritual" levasse Grotowski a não adotá-la na definição de sua prática, é impossível não reconhecer uma dimensão espiritual em sua investigação, quando se compreende como espiritual toda procura pelo conhecimento desconhecido por meio da exploração das potencialidades interiores do homem. Se os processos investigados por Grotowski podem ser considerados como espirituais, trata-se, porém, de um espiritual não religioso, pois o objetivo não é a religação a um ser divino, mas a ascese do homem a um patamar mais profundo de conhecimento de si próprio, a uma experiência transcendente de seu eu quotidiano. Compreende-se então a afirmativa de Brook: *Grotowski era um cientista espiritual,* que observa também tratar-se de *algo que aprendeu com Stanislavski*[157]. Além de sinalizar o caráter espiritual da pesquisa grotowskiana, com esta pequena observação, o encenador inglês sinaliza para o fato de que Grotowski encontra-se na linhagem de Stanislavski e, nesse sentido, pode-se concluir que esse encontro entre os dois mestres não se resume à questão da potência atribuída às ações físicas no trabalho do ator[158], nitidamente reconhecível. Na realidade, Grotowski mostrou sempre em sua trajetória de pesquisa adesão total ao princípio fundamental de todos os ensinamentos de Stanislavski, aquele de que a ação real só pode ser conquistada pelo ator-performer através do *trabalho sobre si mesmo*[159], em

---

[156] Seminário no Collège de France, 20/10/1997. Op. cit.

[157] Peter Brook. Op. cit. p. 85.

[158] Questão largamente aprofundada em Marta Isaacsson. *Le Processus Créateur de l'Acteur*: Stanislavski et Grotowski, étude d'une filiation. Thése titre Docteur d'Université. Paris: Université de Paris III, 1991, pp. 423. (não publicada)

[159] Expressão que Stanislavski adota, inclusive, como título da primeira parte de seus escritos acerca das competências técnicas indispensáveis ao ator.

um processo que requer o profundo conhecimento das operações estabelecidas entre interior e exterior na experiência humana. Assim, não surpreende a confidência feita por Grotowski a Brook: *Stanislavski é meu pai*[160].

A ORGANICIDADE COMO POTÊNCIA DE AFETAR

Estou convencido de que sua atividade, no domínio da Arte como veículo, tem extraordinário valor para o mundo de hoje, mas também de que nenhuma pessoa pode imitá-lo, nem fazer por ele.[161] Com essas palavras, em setembro de 1989, Brook abria a conferência realizada por Grotowski sobre a cena do *Théâtre des Bouffes du Nord,* quando, em princípio[162], o mestre polonês exporia as atividades investigativas lideradas por ele naquele momento. Em seu discurso, já expresso em evento semelhante ocorrido anteriormente em Florença, Brook cunhava uma expressão que passaria a ser adotada, a partir daquele momento, por Grotowski na definição do campo de inserção de sua prática: *Arte como veículo.* Sob essa expressão, Grotowski afirmava o interesse de não mais separar processo e produto. Assim, no acontecimento da *Arte como veículo,* os sujeitos da recepção são considerados como testemunhas e os sujeitos da ação, performers, cujas ações, ao invés de representar tramas, apresentam um grau intenso de organicidade capaz de despertar na testemunha imagens e associações subjetivamente construídas. *No Workcenter não há mais a busca do personagem. Mas se a ação é real, intensa, isso pode evocar no mental algum personagem,* esclarecia Grotowski. *Se o espectador não está bloqueado no nível mental, ele acompanhará a ação a partir de seu interior*[163].

Embora um tempo de experiências inovadoras, a fase da *Arte como veículo* preservava como fundamento a busca pela organicidade da ação, motivação já presente desde a fase teatral. Organicidade essa compreendida sempre como sintoma de uma potência especial em afetar a percepção dos convidados ao acontecimento.

---

[160] Jerzy Grotowski. *Qualité et Artisant.* in: Peter Brook, op. cit., p. 93.

[161] Registros particulares da autora do presente texto, tomados durante o evento citado.

[162] Diz-se aqui "em princípio", pois na realidade, Grotowski expos muito mais sua compreensão sobre as idéias de Stanislavski a propósito das ações físicas e a importância das mesmas no trabalho do ator.

[163] Palestra no Collège de France, 06/10/1997. Op. cit.

Cabe lembrar que, desde 1959, a trajetória de Grotowski esteve motivada pelo desejo de interpelar a percepção do espectador, por meio de impressões sensoriais diferenciadas. A primeira etapa da fase teatral de seu trabalho (1959-1963), definida por E. Barba como *Teatro psicodinâmico*, esteve voltada ao estudo de elementos capazes de permitir aos atores a construção voluntária de efeitos corporais impactantes, denominados então de "signos artificiais". Em seu relatório de estágio à UNESCO, Barba revela, por exemplo, que a prática da acrobacia estava relacionada à expectativa de que movimentos acrobáticos provocassem no espectador *um choque perceptivo decorrente da transgressão das leis da física que envolve esse tipo de prática*[164]. Para tanto, o treinamento deveria capacitar o ator à realização, com *facilidade, leveza, quase indiferença, movimentos que, ao olhar do espectador, parecem como impossíveis de cumprimento*[165]. Pela demonstração de *capacidade percebida como fora do comum*[166], esperava-se que o ator *subjugasse o espectador*: colocado em *estado de tensão teria mobilizadas suas energias interiores*[167], teria sua natureza psíquica mais sensível à comunhão. Em nome desta mesma *magia teatral*, capaz de interrogar a percepção do espectador, se compunham os *signos artificiais* da cena, máscaras faciais retorcidas, vocalidades inusitadas, gestos abruptos, marcha cadenciada, efeitos que podem ser observados no registro em vídeo do espetáculo *Akrópolis* (1962).

Em *O Novo Testamento do Teatro* (1964), Grotowski se refere ainda à *artificialidade*, definindo-a como uma *questão de ideogramas – sons e gestos – que evocam associações na psiqué da plateia*[168]. Mas muito rapidamente abandona o termo artificialidade guardando, porém, o princípio de construir o vínculo com o espectador graças à intensidade da organicidade da presença, intensidade essa que capaz de interrogar a percepção habitual do ser humano. Após *Akrópolis*, a construção de um sistema de signos artificiais é, então, substituída pela investigação de um sistema "orgânico"[169]. O termo "artificialidade" desaparece dos escritos e depoimentos de Grotowski e a palavra "organicidade" se impõe qualificando a ação real, aquela capaz de provocar impacto sobre a percepção sensível do espectador.

A similaridade entre o "comportamento orgânico" e a "expressão natural" [170] idealizada por Stanislavski era claramente admitida pelo mestre polonês, embora tenha sempre preferido empregar o vocábulo "orgânico" ao invés de "natural" para qualificar a característica daquilo que buscava. Justificava essa escolha, explicando tratar-se de uma forma de evitar qualquer relação entre o comportamento a ser atingido pelo performer e as expressões próprias de um código social. Mas tal qual a "expressão natural" em Stanislavski[171], *na concepção grotowskiana, a autenticidade do ato exige o retorno a um estado de unidade psicofísica, associado ao tempo primário do ser*[172]. A reconquista dessa unidade psicofísica exige, segundo Grotowski, a transgressão das imposições do processo de sociabilização do ser. Assim, para aceder a *essa unidade completa do homem, para não ser divisível – é essa a origem da palavra indivíduo, in-divido – é necessário se orientar em direção a algo distinto, outro eu, que não é o eu social* [173]. Ultrapassados os comprometimentos sociais, a organicidade aparece como *uma expressão não procurada, uma expressão que surge sem interferências, sem desvios. Figurativamente, ela aparece como uma expressão natural como o movimento do oceano e de uma árvore*[174], sustentava Grotowski ao final de sua vida.

Do ponto de vista da prática, o comportamento orgânico pressupõe *o surgimento de um movimento interior, sob a pele, que antecipa e se prolonga na ação: são as impulsões* [175]. As impulsões constituem, portanto, elemento de

---

[164] Eugenio Barba. *Théâtre psycho-dynamique.* Opole-Pologne: 1963, p. 53. (cópia mimeografada disponível na Bibliothèque de l'Arsenal, Paris)

[165] Ibid., p. 52.

[166] Ibid., p. 53.

[167] Ibid., p. 54.

[168] Jerzy Grotowski. *O Novo Testamento do Teatro* (1964). In: *Em Busca de um Teatro Pobre*, op. cit., p. 24.

[169] Idem. *Em Busca de um Teatro Pobre* (1965). In: Em Busca de um Teatro Pobre op. cit.

[170] *para que o impulso criador saia de seus labirintos secretos, é necessário que sobre a cena o ator viva - tanto no plano espiritual quanto físico - de uma maneira naturalmente normal, conforma as leis da natureza.* Ma Vie dans l'Art. Lausanne: L'Age dHomme, 1980, p. 278

[171] Concepção que atravessa os escritos de Stanislavski sobre Otelo e O Inspetor Geral em *El trabajo del actor sobre su papel.* Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

Da mesma forma, diz Grotowski:... *estamos falando da impossibilidade de separar o físico do espiritual.* In: Ele não era inteiramente ele (1967). *Em Busca de um Teatro Pobre, op. cit., p. 74.*

[172] Marta Isaacsson. *Le Processus Créateur de l'Acteur*: Stanislavski et Grotowski, étude d'une filiation. Op. cit. p. 201.

[173] Jerzy Grotowski. *Dialogue entre Peter Brook et Jerzy Grotowski* mené par Georges Banu (1989). In: Peter Brook, op. cit., p.130.

[174] Conferência inaugural realizada no Théâtre des Bouffes du Nord, 24/03/1997. op. cit.

[175] Ibid.

caráter psicofísico que determina e acompanha a manifestação orgânica. Para Grotowski, a organicidade pressupõe uma *vida de impulsões anteriores à montagem, anteriores à composição da forma*[176], algo que antecede e subjaz ao comportamento humano lhe atribuindo autenticidade.

A partir do processo de criação de seu espetáculo mais famoso, *O Príncipe Constante* (1965), a questão da organicidade passa a constituir o pilar principal de todas as iniciativas investigativas de Grotowski, motivando inclusive, alguns anos depois, o abandono da realização de espetáculos abertos a público, fase do *Parateatro* e, também, o estudo do ritual em diferentes partes do mundo, fase conhecida como *Teatro das Fontes* (1976-1982).

Embora o valor supremo da organicidade se mantenha ao longo dessa viagem de pesquisa, o termo empregado para nomear o sintoma da expressão orgânica se altera. Colocado nos anos 1960 como "transe", o vocábulo aparecia seguidamente designando a capacidade do ator de mobilizar e de doar, em um sentido de inspiração religiosa, aos outros todas as suas forças físicas e espirituais[177], um estado associado à organicidade, um comportamento *realista porque é um excesso de verdade*[178]. No avançar da investigação, a palavra "transe" seria, entretanto, recusada por Grotowski. No registro em vídeo das primeiras práticas da fase da *Arte como Veículo*, filme produzido por Mercedes Gregory (1989), uma inscrição "isso não é transe" foi inclusive introduzida junto às imagens para apresentações públicas, de forma que o trabalho ali exposto não fosse compreendido como tal. A medida seria, segundo Grotowski, *um sistema de segurança para os ocidentais*[179], isso porque, explicava ele:

> compreendi que para os homens de nossa época a palavra transe evoca rapidamente a ideia de fazer algo de fácil, a necessidade de se jogar no chão, gritar, se comportar de maneira artificialmente histérica (...) Para evitar esta interpretação é que eu digo que não se trata de uma busca de transe [180].

---

[176] Conferência inaugural realizada no Théâtre des Bouffes du Nord, 24/03/1997.

[177] Jerzy Grotowski.. *Em Busca de um Teatro Pobre*, op. cit., p.22.

[178] Ibid., p. 38.

[179] Palestra no Collège de France, 06/10/1997. Op. cit.

[180] Ibid.

Insistia então o mestre polonês que a via da organicidade desenvolvida na fase da *Arte como veículo* fosse compreendidas como uma *busca interior*, o que por sua vez não significa aceder a algo místico, mas resgatar o funcionamento original do organismo humano[181].

BUSCA INTERIOR PARA ALÉM DO EU

Embora a expressão *busca interior* se firme como terminologia da última fase da pesquisa de Grotowski, em substituição ao termo "transe", a exigência ao ator da realização de um mergulho interior sempre fez parte da trajetória investigativa do mestre polonês. E aqui, mais uma vez, Grotowski se encontra na esteira de Stanislavski, pois também para o encenador russo a almejada "expressão natural" só pode ser conquistada pelo ator por meio de um processo marcado pela conexão com sua vida interior, por meio de um trabalho sobre si mesmo.

Na realidade, a busca interior constitui uma viagem pela "via da organicidade". Para Grotowski, duas vias são possíveis na abordagem da criação cênica. De um lado, tem-se a via artificial, própria das manifestações espetaculares codificadas, como é o caso da Ópera de Pequim, na qual o performer começa por dominar os pequenos signos, pela exploração da periferia do corpo para, posteriormente, chegar às impulsões interires. De outro lado, tem-se a via orgânica na qual o performer investe na exploração do fluxo contínuo e interno das impulsões de seu corpo para então chegar à estrutura. Ou seja, há dois procedimentos: a técnica artificial que parte da estrutura em direção ao processo interior e a técnica orgânica que parte do fluxo de impulsões à estrutura[182], à qual Grotowski volta seu interesse de pesquisa.

A busca interior ou a via da organicidade atravessa, desde 1964, toda prática de Grotowski, ganhando, todavia, características distintas ao longo da investigação, em função das diferentes estratégias adotadas para alavancar o processo. Mas em todas as situações a referida busca interior constituiu, como poderemos observar a seguir, uma operação de retorno, de resgate de um tempo perdido.

---

[181] Ibid.

[182] Conferência inaugural realizada no Théâtre des Bouffes du Nord, 24/03/1997.

Na longa viagem interior em direção à organicidade, o processo esteve, inicialmente, alicerçado na "memória do corpo" evocada no curso da realização dos detalhes dos movimentos dos exercícios corporais (físicos e plásticos) do repertório do ator. Na base da operação encontrava-se o pressuposto de que o corpo constitui reservatório de todas as experiências humanas, inclusive daquelas que o sujeito não revelou ao mundo e que permanecem na forma de impulsões psicofísicas. Para Grotowski, as lembranças não são algo abstrato, intocável, mas *reações físicas*, pois *nosso corpo é nossa vida. Em nosso corpo inteiro estão inscritas todas nossas experiências*[183]. O processo de busca interior aparece então como sendo o de fazer falar este "corpo-memória" que, preservando os impulsos secretos do ser humano, constituiria potência para fazer emergir as reações orgânicas, manifestações genuínas e autênticas.

A este propósito, cabe lembrar os procedimentos adotados na montagem de *O Príncipe Constante*, detalhadamente registrados por Serge Ouaknine[184] e também descritos pelo próprio encenador em conferência em homenagem a Ryszard Cieslak, proferida logo após a morte do ator, em 9 de dezembro de 1990 no Teatro de l'Odéon à Paris. Conhece-se, então, que a composição dos três monólogos do espetáculo, cuja intensidade da presença do ator arrebatou tantos espectadores, resultara de um longo processo de resgate mnemônico do ator-protagonista, desenvolvido separadamente dos demais atores do espetáculo em presença só de Grotowski. É o diretor polonês que assim relata o procedimento:

> Todo o papel foi fundado sobre um tempo preciso de sua memória pessoal (pode-se dizer das ações físicas no sentido de Stanislavski), ligado ao período quando era adolescente e teve sua primeira grande experiência amorosa. (...) Foi um retorno às impulsões, às sutilezas da experiência vivida, não simplesmente para recriar, mas para decolar em direção a esta impossível prece. (...) o verdadeiro segredo foi de sair do medo, da recusa de si mesmo, de sair disso e entrar em

---

[183] Jerzy GrotowskI. *Ce qui fut.* In: *Jour saint et autres textes.* Paris, Festival d'Automne: Gallimard, 1973, p. 58.

[184] Coleção *Les Voies de la creation théâtrale*, vol. 1. Paris: CNRS,1970.

> um grande espaço livre, onde não se pode ter nenhum medo nem nada esconder. [185]

Observa-se que, em termos metodológicos, em *O Príncipe Constante* o processo se colocou como reviviscência de acontecimento de caráter estritamente biográfico do ator. No entanto, já aquela época, o encenador polonês idealizava um processo no qual a ascese à organicidade se fizesse por intermédio de elementos não biográficos, elementos humanos que atravessam os tempos e as subjetividades. Assim, afirmava ele: *somos como um livro no qual se inscrevem a presença de outros seres humanos*[186], deixando transparecer seu desejo de conexão a um tempo ancestral e comum da existência humana, desejo alicerçado em uma visão essencialista que, embora possa ser hoje bastante questionada, não se pode deixar de reconhecer quando se procura adentrar ao pensamento de Grotowski.

É certamente no interesse de tocar a esse tempo arcaico, fórum da expressão da unidade psicofísica que, a partir de 1976, Grotowski decide retornar às fontes. Esse caminho de retorno foi marcado pelo encontro com comunidades praticantes de diferentes rituais tradicionais de caráter dramático e performativo, preservados em diversas partes do mundo. Notadamente nos rituais do Haiti, México, India, Nigéria e Bengala, Grotowski e seus colaboradores procuraram desvendar elementos técnicos concretos e imutáveis, ações e cantos, compreendidos como promotores da religação do homem com um tempo de vivência da unidade psicofísica e, consequentemente, de uma presença impregnada de organicidade. Não se tratava de buscar a técnica das técnicas como se propõe Eugênio Barba no exame comparativo de práticas espetaculares organizadas, mas de reconhecer as operações fisiológicas de um estado que é propiciado em determinada cultura por uma técnica, mas que esteve na origem da definição mesmo daquela técnica, ou seja, é anterior a essa. E para tanto, Grotowski se propôs que os elementos técnicos recuperados dos rituais tivessem sua potência fisiológica aferida graças às experimentações desses mesmos elementos por indivíduos de culturas distintas daquelas as quais os elementos tradicionais se originaram. Em última análise, na etapa de *Teatro das Fontes* buscou o comportamento que caracteriza a humanidade antes de qualquer diferenciação cultural.

---

[185] Jerzy Grotowski. *Le Prince Constant de Ryszard Cieslak.* In: *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante.* Paris: Actes Sud, 1992. p. 16-18.

[186] Idem. *Tel qu'on est, tout entier* In: *Jour saint et autres textes.op. cit., p. 2.*

De certa forma, pode-se dizer que a fase do *Teatro das Fontes* constituiu uma etapa preparatória para a derradeira etapa da pesquisa de Grotowski da *Arte como Veículo*. As *ações* e *cantos* selecionados na aproximação com os rituais viriam constituir o repertório de elementos empregados por Grotowski para alavancar o processo de busca interior do performer. Na realidade, *ações* e *cantos* recuperados de rituais passam a ter a mesma função que outrora haviam tido os exercícios físicos e plásticos na mobilização no mergulho interior. Os cantos da tradição motivam a subida dos degraus de uma escada semelhante àquela de Jacob por onde os anjos transitavam entre a terra e o céu. Trata-se da escada das energias, cujo transito permite ao performer passar da energia vital às energias mais sutis e luminosas. Grotowski tinha como pressuposto que *a sonoridade enraizada em nosso corpo pode nos levar a verticalidade, ou seja, a ultrapassar o nível vital, biológico da base da vida, subindo a um nível muito mais sutil, delicado, transparente*[187].

Aqui a operação envolve também um retorno ao passado, mas não se trata mais de resgatar lembranças da memória pessoal, e sim de se conectar a vestígios de uma memória coletiva ancestral. Afinal, *é sempre um conhecimento ligado ao tempo*, dizia Grotowski[188]. Consequentemente, a busca interior se afirma como um processo que vai para além do eu enquanto identidade. A esse propósito, são reveladoras as palavras de Brook:

> Grotowski tinha nele, quase desde o nascimento, uma profunda aspiração, que expressou um dia de maneira muito simples: 'antes do fim de minha vida, eu gostaria de passar, por um instante, além das formas, das formas da vida, e fazer a experiência do que está atrás'. Mas como ele era profundamente humilde e sério, percebeu que expressar essa aspiração era suficiente para atingir o objetivo, aquilo que ele me dissera há trinta anos ele não parou de procurar até o fim de sua vida[189].

Na perspectiva de Grotowski, no lugar-tempo do ritual, manifestação liminar da vida social, a busca interior coloca-se ao homem como um ir além de si mesmo e a vivência orgânica expressada em um comportamento *metaquodiano*. Em sua busca pelo resgate da dinâmica do ritual, dos elementos ali empregados, pode-se afirmar que Grotowski radicaliza as premissas e operações do *trabalho do ator sobre si mesmo* proposto por Stanislavski, entretanto, é preciso reconhecer que seu objetivo permanece sendo o mesmo do encenador russo, ou seja, a ascese à presença autêntica.

Compreende-se, finalmente, que o período da *Arte como veículo* tenha constituído a etapa derradeira de uma longa procura de procedimentos capazes de conduzir o homem à transcendência daquilo que é pessoal e o acesso ao solo de verdade humana comum, que reside sob a camada visível da experiência do homem. Neste sentido, parece equivocado pensar que a *busca interior*, tal qual é praticada na fase de trabalho da *Arte como veículo*, sinalize o desinteresse de Grotowski pela arte ou, mais especificamente, pelo teatro e esteja voltado às experiências místicas. Na realidade, ela constitui o aprofundamento do trabalho do ator sobre si mesmo, iniciado na fase teatral. Trata-se da escolha de novos procedimentos na abordagem das relações entre corpo e espírito, ação exterior e impulsão interior, relações que atravessam a arte do ator, pelo menos dentro da perspectiva de um teatro que se propõe a interrogar a percepção do espectador por meio do estado diferenciado de presença dos homens da cena. Relações que Grotowski procurou toda sua vida investigar, pois, para ele, somente o ator compromissado em desvendar uma realidade que o ultrapassa, que está para além de si e das formas, pode ser capaz de iluminar. É nesse sentido que Brook corrobora:

> Eu acredito que, mesmo se o trabalho de Grotowski à Pontedera parece afastado e oculto, ele se refere, todavia, a todos os teatros. É um laboratório que oferece possibilidade às experiências

---

[187] Conferência inaugural realizada no Théâtre des Bouffes du Nord, 24/03/1997.

[188] Palestra no Collège de France, 06/10/1997. Op.cit.

[189] Peter Brook. Op. cit.p.93

> de amadurecer, como só um laboratório experimental pode permitir. E se, enquanto Centro internacional de Criação, sentimo-nos próximos do Centro de Grotowski é porque estamos absolutamente convencidos de que há uma relação viva e permanente entre o trabalho de pesquisa sem público e tudo aquilo que traz a um espetáculo público [190].

A diversidade de modelos de teatro oferecidos pela cena contemporânea suscita, evidentemente, a necessidade de relativizar a afirmativa totalizante de Brook quanto ao vínculo da prática grotowskiana com "todos os teatros". A considerar, todavia, os princípios estéticos de um "teatro sagrado" – ao qual Brook, desde os anos sessenta, se coloca simpatizante embora prefira o "teatro imediato" – é possível compreender a relação que traça o encenador inglês entre a investigação apartada da cena de Grotowski e a criação espetacular. Na realidade, o teatro sagrado se assenta no propósito de tornar visível a parcela normalmente invisível da realidade e é, justamente, a serviço desta meta que se desdobra a via da organicidade, a transformação da energia vital à energia sutil proposta na *Arte como veículo*. Nessa o invisível se descortina na intensidade da ação do performer, sintoma de uma organicidade conquistada por um rigoroso e sensível processo de aprofundamento interior.

DA MONTAGEM À APOSTA EXCLUSIVA NA ORGANICIDADE

É no interesse de um comportamento "natural" ou "orgânico" que, coincidentemente, Stanislavski e Grotowski defendiam a dissociação do trabalho do ator do compromisso com o olhar do espectador.

No início, eu concluí que o teatro tem por necessidade fundamental a presença de um ator e de um espectador. Depois, eu me dei conta que a maioria dos teatros, e há aqui um bom teatro, é dirigido ao espectador, por uma série de razões. Stanislavski era contra isso e dizia que o teatro deveria ser bom independente da busca do prazer do espectador. Imediatamente, coloquei-me a favor de seu ponto de vista. A cena deve ser nítida, clara, mas o ator não deve servir ao espectador[191].

---

[190] Peter Brook. op. cit., p. 48

[191] Palestra no Collège de France, 06/10/1997. Op. cit.

Em vista ao descompromisso com o sentido da representação, Stanislavski investiu no artifício da quarta parede, estratégica que permitiria ao ator ultrapassar o estado contranatureza, o sentimento de estar sendo observado e, assim, experimentar a "solidão em público" necessária à manifestação de um comportamento natural[192]. Grotowski, na criação de *O Príncipe Constante*, radicaliza a proposta de Stanislavski, pois impõe ao ator não mais uma solidão imaginária, mas uma experiência solitária concreta. Na realidade, durante a fase teatral, Grotowski desdobra o processo de criação do espetáculo em duas vias: a da busca da organicidade e a da construção da expressividade espetacular pela montagem. O processo de busca da ação orgânica é momento de reclusão do ator-protagonista, de contato restrito com o encenador, isolado mesmo da troca com seus futuros parceiros de cena. Quanto à concepção e à organização do quadro expressivo espetacular, essas cabem ao encenador realizar que em sua montagem serve-se de diferentes peças, entre as quais, as manifestações corporais orgânicas oferecidas pelo ator.

Assim, embora acreditasse no papel fundamental da organicidade no contato do ator-espectador, nessa fase de seu trabalho, Grotowski entendia ainda ser necessário captar o olhar do espectador através da apresentação de uma fábula. De forma semelhante ao montador no cinema, as manifestações psicofísicas orgânicas, fruto do processo de busca interior, eram articuladas a outros elementos segundo a concepção de uma trama.

> Em meus espetáculos como *Fausto, Akrópolis* e *O Príncipe Constante*, eu procurava uma fábula. Eu pensava que se o espectador não tem uma história então ele se perde, ele não sabe de que se trata, ele fica muito nervoso. Torna-se mesmo completamente incapaz de perceber aquilo que é independente da história, da fabulação, da narrativa[193].

---

[192] Lembremos que Stanislavski chegava a manter o pano de boca do palco fechado durante os ensaios e que transformava os bastidores em continuidade do cenário para que o ator "esquecesse" o sentimento de representação, de estar sob o olhar do público. Cf, relatos in *Ma Vie dans l'Art.* Op. cit.

[193] Palestra no Théâtre de l'Odéon, 23/06/1997. Collection College de France: Jerzy Grotowski, la "lignée organique" au théâtre et dans le rituel. Villefrance-du-Perigord: Le livre qui parle, 1997.

A partir da fase parateatral, a montagem é abandonada, não havendo então mais o direcionamento do olhar do espectador. A alteração ocorre não porque o teatro não mais interessa a Grotowski, mas porque mudou sua compreensão a propósito da relação entre ação criativa e expectação. Na realidade, em suas últimas declarações esclarecia: *será que a criatividade vem do fato de alguém olhar para você ou alguém olha você por que você é criativo?*[194] No momento em que adota a segunda hipótese como a verdadeira, Grotowski desiste de proceder à montagem através da qual estruturava a fábula em seus espetáculos. *No Woorcenter a proposta era diferente. O trabalho sobre os cantos visava a passagem da energia vital à energia sutil, mais luminosa, mais delicada. E ali não se procurava contar nenhuma história*[195].

Sua aposta no poder da organicidade promover a comunhão entre performer e testemunha passa então a ser única. Concebe que o processo de busca interior pode afetar não só aquele que faz sua vivência, mas também aquele que o observa. Isso porque, ampliando os níveis de sua percepção, através da busca interior, o performer passaria a realização de ações "reais" que teriam a força de evocar imagens, associações na recepção. Quando *o ato é real, o testemunho é real*[196].

Embora impossível de ser definida integralmente em palavras, a "ação real" é entendida como impregnada de um nível de organicidade desconhecido na esfera da vida diária, fator que asseguraria o impacto sensorial profundo sobre aquele que a assiste. O real *abre uma nova relação com o observador. Se o espectador não está bloqueado pelo nível mental, ou seja, de querer saber qual é a história... ele pode acompanhar de dentro dele mesmo*[197]. A relação performer-testemunha é, segundo Grotowski, concretizada como um processo de "indução biológica". Para ilustrar o processo, sugere que se imaginem dois fios elétricos, um ligado à eletricidade e outro não, e afirma que, em dado momento, *uma espécie de ondas se formam entre os dois fios*[198]. O "real" indescritível confere à prática de Grotowski uma dimensão sagrada, se considerarmos o sagrado como ascese a um estado de transcendência da

---

[194] Seminário no Collège de France, 20/10/1997. Op. cit.

[195] Palestra no Collège de France, 06/10/1997. Op. cit.

[196] Seminário no Collège de France, 20/10/1997. Op. cit.

[197] Ibid.

[198] Ibid.

percepção habitual. Experiência essa que, na concepção de Grotowski, não está na conexão com algo que se encontra na esfera de um celeste mítico, como se coloca na maioria dos rituais culturais, mas do terrestre e, por isto, denomina como orgânico.

Nesse investimento sobre o poder da organicidade em despertar imagens, associações, pensamentos, fábulas, Grotowski oferece às testemunhas o espaço criativo do encenador. Para abrir esse espaço à criação das testemunhas, Grotowski precisou deixar o posto de encenador, de organizador de significados, mas não abandonou o teatro se considerarmos que a essência do teatro encontra-se nessa comunhão profunda entre todos os presentes de um acontecimento vivo e sincero.

TÉCNICA COMO ROTA DE CONTATO

Embora muitas vezes seu pensamento deixasse transparecer interesse e conhecimento por alguns domínios da ciência, Grotowski sublinhava a diferença entre arte e ciência. *Na ciência há progresso, ela descobre algo e outra geração continua a utilizá-la ou vai reformulá-la. Na arte, não há progresso. (...) Não se pode dizer que hoje seja melhor do que antes. (...) Na arte há evolução, não progresso.* Diferentemente do progresso que se desenvolve pela substituição da conquista passada pela do presente, para Grotowski a arte evolui e isso significa uma transformação dada pelo diálogo estreito e contínuo passado-presente.

Essa distinção entre arte e ciência afeta diretamente o sentido atribuído à técnica em cada um desses campos. A técnica científica é pragmática, possui uma eficácia do *raccourci*[199], ou seja, da economia de tempo e, por este motivo, é continuamente substituída por outra técnica mais eficaz dentro dessa perspectiva. Diferentemente da técnica científica concebida a partir de um saber, em arte, *o processo não é saber para depois fazer, mas fazer para depois saber*[200], explica Grotowski. A técnica na arte coloca-se, então, como uma *pista de voo de um avião*[201], um voo ao conhecimento. E para que a decolagem se faça é indispensável *se deixar levar pelo fazer* o que, segundo Grotowski, não deve ser confundido com o *não fazer* que, por sua vez, impulsionaria *o ator a não fazer nada, determinando, inclusive, um modo de expressão*[202]. O "se deixar levar pelo fazer" significa entrar na partitura técnica de maneira passiva, enquanto ator, sem forçar. Apesar da expressão *disponibilidade passiva (estar internamente passivo, mas externamente ativo)*[203] do jargão técnico da fase teatral não figurar mais nas colocações de Grotowski acerca da *Arte como Veículo*, observa-se aqui que o "primeiro segredo do métier do performer", apontado por ele nos anos 1990, condiz exatamente com a antiga noção de *disponibilidade passiva*:

---

[199] Ibid.

[200] Ibid.

[201] Ibid.

> Há um segredo de métier especialmente no trabalho da linha orgânica. Embora a partitura do jogo deva necessariamente ser ativa, se a realizarmos de maneira ativa ela provoca um bloqueio, dá um efeito de cansaço, de superficialidade, ou de algo tenso. No entanto, se a partitura elaborada é ativa, mas entramos nela de forma passiva, enquanto ator, sem exagerar, a coisa se opera, se torna leve, delicada[204].

Para Grotowski, o mental não deve procurar uma vitória, não há uma aplicação voluntária e mecância de uma forma qualquer. É *como a técnica do arco e flecha japonês. Há um momento em que não sou mais eu quem remete a flecha, mas é a flecha que parte por ela mesma* [205].

O exercício da técnica mostra-se então como paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que demanda o "se deixar levar pelo fazer" é indispensável o rigor e a perfeição deste fazer, caso contrário *toda a busca interior pretendida torna-se falsa. É tão desejável que o ator se deixe conduzir pelos impulsos, quanto indispensável é a precisão técnica para emergência e canalização destes mesmos impulsos*[206]. Assim, Grotowski ressalta: *Eu sempre tive consciência de que o trabalho só poderia funcionar como uma espécie de yoga pessoal, se esse trabalho for impecável, do ponto de vista de sua prática*[207].

Nessa perspectiva, o domínio técnico aparece como algo bem diferente do que, tradicionalmente, pensamos. Ele está relacionado à capacidade de fazer emergir um rio de subjetividade na execução precisa de determinada tarefa física Assim compreende-se que, em sua conferência em homenagem a Cieslak, Grotowski tenha se recusado a mostrar os exercícios que hoje podem ser vistos até no youtube, justificando seu receio de que as pessoas pudessem compreender que

> os exercícios, sobre os quais Ryszard era um grande instrutor, foram a base para a criação. Mas não eram. Devo dizer que não acredito de modo algum que os exercícios levem a um ato criativo. Os exercícios têm a mesma função do escovar os dentes, é uma coisa necessária para lavar o aparelho, a máquina, mas isso não faz voar, não é isso que nos prende à verdade, é somente uma ação higiênica[208]

Neste sentido, todos os exercícios, desde aqueles da fase teatral aos cantos e ações empregados nos últimos anos no *Workcenter* precisam ser entendidos como rotas de acesso a um nível de experiência orgânica diferenciada daquele vivido na vida quotidiana. É redutor abordar as ações e cantos empregados nas pesquisas da *Arte como veículo* como exercícios voltados à aquisição de competências físicas, como por exemplo, à ampliação de registros vocais. Certo, da mesma forma que os exercícios realizados por Cieslak exigiam a precisão da execução dos detalhes físicos, o trabalho sobre os cantos demanda dos participantes competências vocais precisas e Grotowski sinalizava a importância para os ocidentais de descobrirem em especial que a *alma do canto não está na melodia, mas na qualidade vibratória*[209]. Todavia, a técnica é somente o barco, o elemento de rigor que deve ser conduzido por um rio mutante de impulsos interiores de forma a chegar ainda a destino desconhecido.

---

[202] Ibid.

[203] Jerzy Grotowski, Rencontre américaine (1967) In: Em Busca de um Teatro Pobre, op. cit., p. 192.

[204] Seminário no Collège de France, 20/10/1997. Op. cit.

[205] Seminário no Collège de France, 20/10/1997. Op. cit.

[206] M. Isaacsson. O passado, origem da autenticidade do presente, nas pesquisas de Stanislavski e Grotowski. *Revista Urdimento*, nº6, PPGT-UDESC, 2004, p. 14.

[207] Conferência inaugural realizada no Théâtre des Bouffes du Nord, 24/03/1997. Op. cit.

[208] Jerzy Grotowski. O Prince Constant de Ryszard Cieslak. Op. cit., p. 20

[209] Jerzy Grotowski. *Dialogue entre Peter Brook et Jerzy Grotowski* ... op. cit., p.123.

Os exercícios não possuem valor pragmático pré-concebido e por isto mesmo todas as rotas são possíveis. Desta forma, Grotowski não tinha a pretensão de que todos possam e devam trabalhar sobre os cantos. É preciso considerar as possibilidades pessoais, pois o exercício precisa aportar um nível de dificuldade, mas não pode ser de uma dificuldade impossível a ser transposta pelo sujeito. É claro que a possibilidade de realização pelo indivíduo não deva ser confundida com situação de conforto. Mas se o sujeito não tem ouvido musical capaz de apreender os cantos em todo o rigor da forma, esse desafio não lhe serve para a prática, devendo buscar outro elemento que possa assumir o mesmo papel exigido pela prática[210]. Isso porque se faz necessário, primeiro, ter a forma apreendida em todas suas potencialidades para, a partir de então, se deixar levar pelo rio de impulsões psicofísicas que irão alterar, mas não destruir, os detalhes da forma. O importante é que a proposta escolhida como eixo de rigor convoque à participação de todo o corpo. E a esse propósito, Grotowski nos remete aos músicos africanos que, ao tocarem os tambores, *engajam todos seus corpos. Não são somente as mãos que operam, mas há algo que engloba o tempo-ritmo de todo corpo*[211]. Todas as rotas levam a Roma, senão houver diletantismo. *Não há uma única escolha. No fundo, acredito que é preciso se deixar levar por nosso apetite, nosso interesse, mas não se pode mudar todo tempo, porque senão não fazemos nada de válido*[212]. Na realidade, o grande legado de Grotowski está justamente no princípio técnico da articulação dialética entre forma e espontaneidade, mais do que qualquer elemento formal por ele adotado em sua pesquisa.

Na verdade, as artes performativas constituem veículo a "algo que nos enriquece", justamente porque sua técnica coloca-se *como uma busca, um trabalho sobre si mesmo, tal qual chamava Stanislavski*, lembra Grotowski[213]. É justamente porque as pesquisas de Grotowski estiveram desde 1964 carregadas desse sentido de busca mais do que de proposições metodológicas (embora a expectativa de muitos fosse de achá-las) que parece lamentável que a famosa coletânea de seus textos consagrada no Brasil como *Em Busca de um Teatro Pobre* (traduzido de *Towards a Poor Theatre – 1968)*, tenha sido reeditada sob o título de *Teatro Pobre*. "Em Busca de..." colocava Grotowski em diálogo com Proust, reconhecendo, como anteriormente mencionado, que a arte se constitui em uma travessia pelos tempos com múltiplos caminhos possíveis. Colocava ainda, mais uma vez, Grotowski na estrada stanislavskiana sobre a pedagogia do teatro: o legado maior a ser deixado aos jovens artistas é o de que o caminho é o da pesquisa, da autopoiesis permanente, nascida da inquietação, do desconforto, da humildade de recomeçar, em fim, da capacidade de lançar novas hipóteses sobre antigas questões.

---

[210] Palestra no Collège de France, 06/10/1997. Op. cit.

[211] Seminário no Collège de France, 20/10/1997. Op. cit.

[212] Palestra no Collège de France, 06/10/1997. Op. cit.

[213] Palestra no Théâtre de l'Odéon, 23/06/1997.Op. cit.

PALESTRA DE JERZY GROTOWSKI[214]

Tradução e Transcrição de Yan Michalski[215]

Eis-me, portanto, diante de vocês, perguntando-me a mim mesmo de que devo falar. Este é sempre um momento bastante difícil para as duas partes. Existe uma certa quantidade de questões e de assuntos sobre os quais falei tantas vezes. Se a gente repete as coisas, mesmo aquelas que pertencem à nossa própria fé ou à nossa própria esperança, essas coisas começam a morrer. Então, não é possível dizer sempre as mesmas coisas, ainda que sejam importantes.

Vou pedir-lhes, portanto, desculpas por não lhes dar informações detalhadas sobre o desenrolar do nosso trabalho de 15 anos pra cá porque perguntas a este respeito me são feitas em toda parte, então já as respondi demais. Prefiro, em vez disso, colocar-me uma pergunta sobre o que vocês podem estar pensando a respeito de uma possibilidade de comunicação entre nós. Bem entendido, é difícil adivinhar; mas, numa certa medida, é possível.

Por exemplo, é provável que muitos de vocês estejam pensando que é difícil a gente se entender, levando em conta as diferenças de cultura, de condicionamentos, de forças de circunstâncias, de situações, tudo isso. E creio que muitos de vocês devem estar pensando que por causa dessas diferenças que existem entre os países e as culturas, no fundo nada pode ser trazido de uma parte do mundo a outra parte do mundo. Isto, creio, é uma observação que está no ar. Mas aqui está: os mesmos problemas existem no relacionamento entre os indivíduos. Ou seja, na medida em que cada um de nós é diferente, que cada um tem a sua própria vida que só a ele pertence, que cada um leva consigo as formas das feridas, das alegrias, dos medos, das inquietações que lhe são próprias, como, então, poderíamos compreendermos, mesmo se pertencemos à mesma cultura? No fundo, só existe uma única possibilidade: a de afirmarmos que apesar de tudo que nos separa, é possível uma certa ponte, uma certa comparação das situações, das vidas, das experiências, e isto tanto entre os indivíduos como entre as culturas. Ou então, vamos dizer que cada indivíduo é diferente dos outros, e não há conexão possível. Mas neste caso, ainda que a constatação fosse verdadeira, a única coisa que se poderia fazer seria não dizer nada. Se nos encontramos aqui, isto significa que apesar de tudo existe uma certa fé de que é possível transcender as diferenças.

Gostaria de passar agora a outro problema, o problema do mundo moderno, do mundo atual. E verdade que cada um de nós vive dentro do seu próprio contexto de existência, e é verdade também que cada um leva consigo as experiências de sua própria vida. E verdade, ainda, que as diferenças entre as culturas existem de fato. Mas ao mesmo tempo existe uma espécie de ser vivo, num nível que podemos chamar de planetário; ou talvez, simplesmente, apenas no nível de nossa própria civilização. Mesmo se acreditamos que em curto prazo tudo é diferente, se formos encarar as coisas numa perspectiva mais histórica, vamos descobrir que esse enorme e complexo organismo da civilização moderna existe em toda a parte, apesar da diversidade das formas sob as quais se revela; e que ele existe em certas evoluções ou em certas involuções, dependendo das situações históricas.

Em certos períodos da história, a humanidade acredita-se em transição. Os homens ficam cheios de esperança, surge, se levanta e engloba o grande agrupamento humano. Pode-se dizer que a humanidade, nesses períodos, não está atomizada. Como poderíamos chamar esse tipo de períodos? Podemos chamá-los de épocas de transição, podemos chamá-los de épocas de evolução, podemos usar diversos nomes. Mas é exatamente nesses períodos de transição que estamos expostos a cair facilmente em muitas ilusões. Estamos expostos a cair na ilusão de que essa esperança comum que nos impulsiona nesses períodos vai arranjar soluções para todos os problemas; de que as forças das circunstâncias que existem, e nos englobam, e nos condicionam, podem ser rompidas unicamente por causa dessa esperança. Estamos predispostos, ainda, nesse tipo de períodos, a esquecer que cada coisa comporta as suas próprias consequências e as suas próprias responsabilidades. E então estamos predispostos a fazer bobagens que numa outra época a gente terá que pagar.

---

[214] Palestra proferida por Jerzy Grotowski em 08 de julho de 1974, no Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro. Publicada sua primeira parte sem os debates na Revista ArtCultura, n. 01. Uberlândia, 1999. Material do Acervo Yan Michaski. Universidade Federal de Uberlândia.

[215] Yan Michalski (1932 – 1990). Foi crítico do Jornal do Brasil (1963-1982). Trabalhou como professor na Escola de Teatro da UNIRIO e é fundador da CAL – Casa de Artes de Laranjeiras. Foi tradutor e autor dos livros *O palco amordaçado* e *Teatro sobre pressão*

Após cada período de transição – pudemos ver isso, por exemplo, na nossa cultura dos anos 1960 segue-se um período, digamos, de destransição, uma espécie de parada, de reestruturação, até mesmo um passo para trás. E é exatamente nesse tempo entre as duas transições que as pessoas se atomizam; é em toda a parte que podemos observar isso.

Quando, recentemente, estive em Sydney, alguém me disse: "Há alguns anos, Sydney era uma cidade onde gente podia ver as pessoas se encontrarem na rua, mesmo as pessoas que não se conheciam se encontravam, encontravam alguma coisa, queriam fazer alguma coisa, estavam cheias de esperanças nas coisas que podiam ser feitas. E agora, já é outra atitude que está no ar. As pessoas preferem trancar-se em casa, com alguns amigos; estão longe umas das outras." É provável que o mesmo fenômeno poderia ser constatado na América, na Europa, nos domínios da cultura ou da civilização, e nos domínios, simplesmente, da vida e do mundo em geral.

E neste ponto, precisamente, que quero referir-me a uma das ilusões que dizem respeito diretamente à vida artística e teatral. Podemos ter a nossa própria vida, nosso próprio passado diferente do passado dos outros. Alguns de nós experimentaram a miséria, a fome, o perigo da vida. Este foi, por exemplo, o caso de minha infância durante a guerra. Alguns de nós vieram de camadas sociais bastante baixas, outros, digamos, das camadas mais ricas, mas apesar de tudo, na nossa qualidade de pessoas que se ocupam de cultura, pertencemos inevitavelmente a certos círculos. Forçosamente, queiramos ou não, somos privilegiados. Em toda parte. Apesar de tudo que nos possa incomodar, apesar de todos os obstáculos, apesar de todas as forças das circunstâncias, somos, num certo sentido, privilegiados. E então, por sermos privilegiados, temos consciência pesada e dizemos a nós mesmos: "O que fazer para todos? O que fazer para ajudar uma grande quantidade de pessoas?" E se nos colocarmos esta pergunta sem estarmos conscientes de que é a nossa consciência pesada quem está falando, podemos facilmente cair numa ilusão: em vez de criar, em vez de realizar – mesmo dentro de nosso estreito círculo, que é precioso – um

relacionamento entre pessoas, se é isto que alguém quer, podemos acabar fazendo uma arte que será uma espécie de jornalismo, de arte da atualidade, e podemos acabar acreditando que isto vai modificar a vida objetiva. Mas isto não modifica nada, pois a vida objetiva tem as suas próprias forças. A vida objetiva é mais forte. A arte do jornalismo se concretiza lá onde ela não é eficaz. Onde seria eficaz, ela não se pode concretizar. Não há como sair deste círculo vicioso; é preciso compreender isso. O resultado é que com muita facilidade arranjamos uma consciência limpa. Falamos em mergulhar dentro da multidão, mas esse mergulho é infrutífero, e então vamos alimentar cada vez mais ilusões dentro de nós mesmos. E quando alimentamos ilusões, num certo momento começamos a fazer concessões.

A gente é vulnerável.

A força das circunstâncias existe em toda parte no nosso mundo moderno. E em toda parte existem obstáculos e dificuldades, se quisermos trazer algo que seja uma expressão plena e verdadeira de nós mesmos. Porque esta é a lei do mundo. Essa força das circunstâncias pode assumir diversas formas. Ela pode ser suave, ela pode ser cruel, pode ser hábil ou sem habilidade – mas ela existe.

Para dar-lhes um exemplo: em certos países a arte é subvencionada e, portanto, os artistas de teatro não têm preocupações no sentido de ganhar seu pão de todo dia, ou seja, eles podem viver das subvenções que recebem. Nos outros países, onde a arte não é subvencionada, os profissionais de teatro se dizem obrigados a correr do teatro para a televisão, da televisão para o rádio, porque eles precisam ganhar a vida. Acontece que na minha terra a maioria dos atores faz a mesma coisa; e isto porque aquilo que recebem para viver não é suficiente para viver ricamente; e a fraqueza da natureza humana faz com que se queria viver num nível melhor, mais alto, ter mais posses; em vez de resistir a essas tentações de se dispersar e desconcentrar, prefere-se correr o risco. As pessoas preferem trabalhar em vários lugares, ter mil ocupações, e acabam trabalhando muito pouco em cima de seu próprio métier. E não é que não tenham de que viver, mas é porque não têm de que viver muito bem.

Essa mesma força das circunstâncias existe lá onde o nível de vida da população é muito alto, por exemplo, nos Estados Unidos. Lá, o nível médio de vida é muito alto, como vocês sabem, e mesmo aqueles que se dizem pobres são relativamente ricos em comparação com os habitantes de outros países. Bom... mas eles se dizem pobres. Então, mais uma vez, coloca-se o mesmo problema: é muito difícil encontrar alguém que queira trabalhar por um longo período, renunciando completamente às outras ocupações, mesmo se já acumulou condições materiais suficientes para viver, mas viver num nível até certo ponto simples.

Bem entendido, eu estava me referindo a forças de circunstâncias que são suaves, que são unicamente materiais. Existem as outras. Mas pode-se dizer que qualquer pessoa que quer fazer alguma coisa tem de enfrentar uma certa escolha, a escolha de saber o que se deve fazer. Não se pode nunca ser as duas coisas ao mesmo tempo. Não se pode nunca ter (ou, pelo menos, não se pode nunca correr atrás de) uma cerra riqueza, uma certa melhoria do nível de vida, e, ao mesmo tempo, fazer aquilo que se gosta de fazer. Infelizmente, é preciso escolher. Ou felizmente, é preciso escolher. Acontece às vezes que se escolhemos aquilo que gostamos de fazer, acaba-se depois tendo também todas as outras coisas. Mas com igual facilidade pode-se também perder tudo. Tudo é frágil e provisório.

De qualquer modo, há necessidade de uma certa escolha e, junto com esta, há a necessidade de uma espécie de ascese. Isto é inevitável.

Cheguei agora ao ponto em que se deve colocar a pergunta: o que é que a gente quer? E, certo, em que eu devo colocar a mim mesmo a pergunta: o que é que eu quero? Se eu me faço publicamente esta pergunta, o que é que eu quero, então há certas respostas que as pessoas esperam de mim: que eu quero modificar o mundo, que devo querer dar ao mundo mais justiça e mais bens, resolver os problemas da infelicidade ou da crueldade que existem no mundo. Em última instância, que devo simplesmente mudar a vida, a vida de todos. Mas isto é impossível. Eu não mudarei essas coisas. E se alguém quisesse mudar a vida de todo o mundo, esse alguém seria talvez uma pessoa muito perigosa.

Em que medida podemos mudar a vida, eis a questão. É uma questão de eficiência; e se pudermos mudar a vida de um modo geral, devemos fazê-lo. Mas não se consegue fazê-lo através da arte. De qualquer maneira, existe a questão de saber até que ponto se pode, ao mudar a vida, mudá-la

para melhor. No entanto, dentro de cada um de nós existe a esperança e a vontade de fazê-lo, mas é essencial sabermos que não é através da cultura que se realiza isso, quero dizer, não através de um caminho tão indireto como é a cultura.

Através da cultura, é verdade, pode-se falar a propósito das modificações do mundo. Através da criação pode-se falar como mudar a vida, as estruturas, a civilização, como tornar o mundo melhor. Mas "falar a respeito" não modifica nada. Lamento.

Pode-se, então, fazer arte, ocupar-se de cultura, por causa de um certo prestígio que isso confere, e para criar uma imagem objetiva, um pouco mítica, de nós mesmos. Eu consegui isso em determinados momentos, quando apareceu um certo personagem chamado Grotowski, cuja imagem existe em diversos países, um personagem mítico, provavelmente alguém que descobriu um método eficiente no domínio da arte. Ele conhece a chave da criação, e em certos momentos pode fazer uma espécie de milagre profissional.

Este personagem não tem nada a ver comigo, mas tem a sua própria vida que me ajuda. Se ele não existisse, ninguém pagaria a minha passagem para eu vir para cá. Pode-se dizer que a bordo do avião que me trouxe havia dois passageiros: aquele personagem mítico, aliás, digno de estima, e eu, que sou outro. Desembarquei como uma única pessoa. Mas, no fundo, ter construído esse personagem, não em plena consciência, quem sabe inclusive em plena inconsciência, foi, numa certa época da minha vida, uma coisa importante para mim. Eu tinha um forte medo de não existir – vocês compreendem – e até mesmo, num certo sentido duvidava que eu fosse ser real. Então quis existir aos olhos dos outros. Primeiro, aos olhos dos meus colaboradores. Então me tornei um diretor muito rigoroso, que impunha as leis, as maneiras de trabalhar. A seguir, aos olhos da sociedade, de certos meios da sociedade. Eu quis me construir, sem me dar plenamente conta do que o estava fazendo, e acabei construindo. E quando terminei a construção, dei-me conta de que tudo isso já era uma história passada, que não me dizia mais respeito. E no fundo durante todo o período em que estava construindo o personagem eu estava procurando outra coisa. Exatamente quando me dei conta de ter construído um personagem, e que essa ação havia sido uma espécie de exorcismo em cima de mim mesmo, percebi também aquilo que na verdade eu estava procurando.

Devo voltar mais uma vez aquilo que é a imagem do mundo ou a imagem da nossa civilização em geral, e repetir de novo que existem as diferenças de circunstancias e também, sempre, as forças de circunstancias. Dentro do quadro dessas forças das circunstancias, cada um pode começar por se ocupar de si mesmo, porque querer viver de modo de estar de acordo consigo mesmo. Mas quem quiser fazê-lo na solidão, cairá na espécie de auto-hipótese. Pode–se então pertencer a uma seita, fazer exercícios de meditação, partir para o deserto, romper todos os laços com os outros homens, e construir uma imagem, ou deixar sair de dentro de nos uma imagem de uma realidade que transcende a nossa realidade terrena, cotidiana. Podemos criar raízes nessa realidade, viver dentro dela. Mas, no fim, trata-se sempre de uma ilusão, porquanto sendo filhos da terra, estamos condenados a viver na terra. Tendo nascido no meio dos outros, estamos condenados a viver no meio dos outros. Para viver no meio dos outros, pode ser útil afastar-se dos outros, mas e preciso retornar.

Então, quando dizemos que através do terreno da cultura não se modifica a vida, pode-se responder que cada um pode modificar a sua própria vida ate certo ponto; mas mesmo esta resposta não é exata, pois ninguém pode mudar a sua própria vida sem mudar a dos outros. As coisas estão sempre relacionadas.

E provável que uma fonte oculta que me conduziu durante anos, sem que eu estivesse identificado, foi a necessidade de duas coisas. Por um lado, de ultrapassar a solidão. Ela pode existir em diversos níveis. Uma pessoa pode estar dentro de uma família e, não obstante estar cumprindo todas as tarefas que comporta a vida familiar, pode, infelizmente, sentir-se sozinha. Isto acontece. Numa enorme multidão se sentir só. Estamos condenados a uma certa noção de solidão, porque cada um de nós forma a si mesmo. Quando queremos sair dessa solidão dizemos: “Vou ao encontro das pessoas, vou de encontro de todos os seres humanos”. É como se alguém dissesse: “Gosto de todos os seres humanos.” E isto não é verdade. Porque se gosto de todos, como disse tão bem Dostoiévski, não gosto de ninguém. Pouco me importa se alguém me ama, quando ele ama a mim, a um outro, a um outro, e a um outro ainda. Isto equivale a uma espécie de indiferença. Não estar só significa encontrar seres semelhantes; procurá-los e encontrá-los.

Aqui se coloca o seguinte problema: é possível encontrar seres semelhantes a nós mesmos em outras culturas? Por um lado, as outras culturas encontram-se todas dentro dessa enorme esfera, dessa coisa vaga, mas ao mesmo tempo coerente, que é a cultura moderna. Por mais complexas que sejam as suas raízes, todos nós pertencemos, apesar de tudo, a uma só cultura, no sentido mais amplo da palavra. Mas existem diferenças nacionais, existem mesmos diferenças continentais; todos nós sabemos.

Trabalhei com pessoas de diferentes nacionalidades e de diferentes culturas. A maior parte da última época de minha vida, nos últimos 10 anos, passou-se nas estradas do nosso planeta, em diversos países, no meio de pessoas diferentes, e através de três diferentes maneiras de viajar: ou com um dos meus colegas, com o nosso grupo; ou, como agora, num certo sentido como um convidado oficial; ou ainda como um simples vagabundo que viaja de carona ou a pé, conhecendo assim uma verdadeira imagem do continente que quer ver.

Tendo trabalhado em diversos países, acabei ficando com a seguinte impressão: as diferenças mais fortes que existem entre as pessoas das diversas nacionalidades e culturas são as diferenças que existem entre as convenções por trás das quais as pessoas se escondem. Vou dar-lhes um exemplo. Isto se passou numa época da minha vida quando eu era relativamente bem jovem ainda, e estava trabalhando na Royal Shakespeare Company.

Quem me havia convidado e estava trabalhando como meu tradutor era uma pessoa de quem eu gosto e a quem estimo enormemente: Peter Brook. Antes do primeiro encontro com os atores ingleses da Royal Shakespeare Company, Peter Brook me alertou para o fato de que para os ingleses eu era uma espécie de animal exótico. Eu vinha de um país longínquo, da Europa Oriental, e tinha um nome conhecido, mas no mesmo tempo não era verdadeiramente alguém da casa, ou seja, da Inglaterra. Então num certo sentido, eu era um pouco vago, assim como, por exemplo, dervixe. Pode-se ter muita estima por um dervixe, mas ele é um dervixe, não é um homem do nosso meio. Pode-se fazer uma recepção com um dervixe no meio do salão, mas, ainda assim, sabe-se perfeitamente que este é alguém que... bem... Então Brook me disse: "É nos primeiros dias, nos três ou quatro primeiros dias, que as coisas vão se esclarecer. Eles vão pôr você à prova." E foi o que exatamente ocorreu.

Eles me puseram à prova, mas ao mesmo tempo, como eu estava prevenido, eu também os pus à prova. E o resultado foi que o trabalho funcionou bem. Qual era a impressão que eu tinha de alguma coisa que fosse específica dos ingleses? Era a mesma que me foi transmitida pelos atores: eles querem evitar o ato verdadeiro. Isto é uma coisa bastante humana, bastante natural. Um ato verdadeiro, um ato que engaja toda a nossa natureza, e uma coisa pela qual se paga um preço caro. A gente quer evitar isso. Prefere dar um jeito de outro modo. Então, eles mentem de maneira perfeita, quer dizer, são capazes de imitar os processos verdadeiros das reações humanas a tal ponto que seria necessário termos uma espécie de microscópio para descobrirmos que a coisa não é verdadeira. Mas quando descobrimos, os interrompemos, e dizemos: "Não, eu não estou acreditando no que você está fazendo", então eles agem como kamikases, mergulham de cabeça para baixo, e fazem milagres. Eles têm uma certa maneira de se comportar a frio, com uma espécie de distanciamento. Se não sabem o que fazer, se não querem se revelar, então simplesmente se dominam.

Em muitos países de cultura latina se dá justamente o contrário. Para se esconderem, as pessoas se mostram espontâneas; elas dizem: "Nós somos sinceros, somos amistosos"; elas se tocam, se acariciam, conversam de uma maneira muito aberta, conversam a respeito de tudo, são todas muito indiscretas, porque transbordam de emoções. Esta é uma outra maneira de representar. Assim como para nos escondermos podemos se distanciar, assim também, podemos procurar um tipo de espontaneidade produzida, fabricada.

Quando a gente está na França, percebe que lá o modo de se esconder consiste em intelectualizar. Você começa a dizer ou a fazer qualquer coisa, e logo o francês com quem você está trabalhando se põe a formular isso de uma maneira muito cartesiana, muito inteligente, faz muitas perguntas, e assim evita o ato verdadeiro.

Se vocês acreditam que com os poloneses se dá outra coisa, estão enganados. Os poloneses têm uma certa maneira que... para mim é difícil falar

a propósito dos poloneses, é mais fácil falar dos outros. Mas tenho certa suspeita de que a maneira polonesa de se defender contra a sinceridade consiste em retardar, ou seja, as pessoas retardam o mais possível e assim evitam o ato verdadeiro. E só no último momento que a gente dá o pulo do gato e então, muitas vezes, faz algo admirável. Mas quanto tempo e trabalho perdido até que isso se produza.

Há certos países onde uma certa disciplina imposta, externa, é importante. Quando trabalhamos com os alemães, devemos ser muito rigorosos, pois é justamente nesse rigor, nessa disciplina, nessa ordem que eles encontram a sua própria maneira de evitar a sinceridade.

Tudo isso me conduz a uma conclusão bastante importante. Apesar de todos os nossos condicionamentos, o que mais nos distingue são as maneiras de representar na vida real. Se pararmos a representação, o que é bem difícil e raro nos tempos que ocorrem, teremos superado as diferenças. Estaremos ainda condicionados pela história, pelas nossas feridas, pelos nossos medos, pelas nossas esperanças. Mas, apesar de tudo isso, seremos semelhantes. Acontece que toda a civilização é uma grande formação de representantes (e uso aqui o verbo representar no sentido inglês de *to act*, *to perform*). Vivemos representando papéis; o tempo todo representando papéis. Então a maneira de representar os papéis passa a pertencer à diferença entre as culturas. Pois existem certas maneiras de representar papéis que não são aceitáveis em determinadas partes do mundo.

Consideremos um outro problema, que não é um problema de diferenças nacionais, mas um problema de diferenças entre sexos. Os homens e as mulheres têm a mesma facilidade de chorar. Tem as glândulas que constituem as fontes das lágrimas construídas do mesmo modo. Para as pessoas que têm a formação tradicional, os meninos quando enfrentam uma situação difícil não choram. As meninas choram. Por quê? Porque é isto que é aceitável. O menino, para evitar o ato verdadeiro, pode esconder-se numa espécie de furor, de irritação, de racionalização, de palavrório, de intelectualização, de procura de compreensão. A menina pode chorar. Numa sociedade tradicional, se um menino chora, as pessoas acreditam que isso não é normal, então é coisa reprimida, e ele passa a não querer mais chorar. Mas para a menina, chorar é natural, então ela se esconde por trás das lágrimas. Na realidade, porém, trata-se unicamente de uma convenção.

Será que isso quer dizer que fora das convenções somos todos semelhantes? Não, somos todos diferentes. Mesmo dentro de cada sociedade e de cada país, somos todos diferentes uns dos outros. Então, se queremos encontrar as pessoas junto com as quais possamos superar a solidão, devemos provavelmente fazer-lhes duas perguntas. A primeira é: você quer parar de representar? E a segunda: você tem as mesmas necessidades que eu?

Aparentemente, tudo isso está muito longe do trabalho propriamente teatral, técnico. Na realidade, tudo que acabo de dizer é um produto direto das experiências artísticas. Houve na minha vida o período em que, para construir, como uma imagem forte, esse personagem mítico de metodólogo, eu quis dirigir, lançando mão da totalidade da criação. Veio depois um outro período, quando descobri que isso não passava de uma espécie de fraqueza, que se tratava de uma espécie de representação e de ideias preconcebidas. Comecei então a procurar aquilo que pode acontecer entre os seres humanos tais como são na verdade. Pode-se dizer que nesse período renunciei a ser criador eu mesmo, para dar aos outros a possibilidade de se tornarem criadores. Pois nesse período que apareceu o termo "teatro pobre". Isso queria dizer: livrar-se de tudo, para que fique unicamente um ser humano frente a outro ser humano.

Isto, porém, conduz-nos a outras perspectivas. Dei-me conta de que existe uma espécie de moinho na vida, como direi, uma engrenagem que nos mói, que nos esmaga. Digamos que eu tenha realizado um espetáculo. A seguir, devo realizar um outro espetáculo, depois outro. Eles podem ser diferentes ou parecidos, mas eu devo conquistar sucesso, devo ter sempre os refletores concentrados sobre mim mesmo ou sobre o meu trabalho. No fundo, quanta tristeza nisso tudo. É como se a gente estivesse condenada a repetir sempre a mesma coisa. Um poeta, um verdadeiro poeta, quero dizer, pode escrever quando lhe é possível escrever. Mas na profissão teatral, tal como ela existe, há essa obrigação contínua de produzir, produzir, produzir. Sentimo-nos obrigados. Então, numa certa época da minha vida eu disse para mim mesmo: "Não me sinto absolutamente obrigado".

Esta é uma história bastante complexa, e para não repeti-la vou fornecer-lhes apenas uma referência: podem pegar a *Drama Review* de junho de 1973, onde estão publicados quatro capítulos do meu segundo livro, a respeito desse período de transição no meu trabalho, sob o título *The Day that is Holy*. Estes mesmos quatro capítulos foram também publicados pela Gallimard em 1974, sob o titulo *Jour Saiut*.

Eu me perguntei: o que é que eu estou procurando agora? (e quando digo "o que e que eu estou procurando", uso com inexatidão essa palavra "eu", porque há bastante tempo dentro do grupo não é o de um condutor, e sim o de um catalisador: então, quando falo "o que é que eu estou procurando, quero dizer: "o que é que nós estamos procurando").

Para se viver de maneira digna e honesta, ou, pelo menos, para se viver de modo a estar de acordo consigo mesmo, a gente precisa de um ponto de partida. Não se pode começar sem começo. Há um primeiro passo a ser dado e o ponto em que ele deve começar, Nós achamos que um lugar como o Instituto do nosso tipo, o Instituto de Pesquisas que temos, o Teatro-Laboratório, pode ser uma ocasião, um pretexto, uma espécie de núcleo a partir do qual poderíamos dar início a um certo tipo de experiências para se viver de acordo consigo mesmo. Colocamo-nos, com clareza, a pergunta: como evitar essas mentiras a que estamos condenados na vida cotidiana, ou seja, a representação de que falei.

Há muito tempo já, no nosso trabalho artístico propriamente dito, nós não vínhamos mais procurando como representar, mas como renunciar à representação. Mas agora, há quatro ou cinco anos, começamos a nos colocar a questão de como, fora mesmo do campo artístico, fora mesmo de um efeito ou de um produto artístico, evitar a representação, ou seja, evitar todas as maneiras de nos esconder uns dos outros, evitar de estar o tempo todo disfarçado, de usar máscaras, de usar armas, de estar o tempo todo dentro de um estojo. (existe um conto do Tchecov intitulado *O Homem no Estojo*). Estar o tempo todo dentro de um estojo – é muito difícil evitar isso. É preciso um tipo de escolha recíproca de pessoas que inspiram confiança e que tiram o medo. É necessária também uma grande discrição, porque se a gente bate papo a respeito de tudo. Não pode fazer nada de verdadeiro; pois se percebe, no momento de concretizar o ato, que este vai ser objeto de comentários em seguida. É preciso saber ficar calado, não dizer nada, prestar atenção, observar a discrição recíproca, não julgar os outros; mas também apontar aquilo em que a gente não acredita, dizer: "nisso que você fez, eu não acredito."

Conservamos o hábito de termos uma espécie de empreendimento público, aquilo que se pode ainda chamar de espetáculo. E uma ação que se passa entre nós, e que inclusive não é mais construída na base de uma peça (o que em si não e importante, porque poderíamos fazê-lo também na base de uma escrita). Lá, as pessoas são aceitas apenas em função dos ingressos que compram, ou seja, por acaso. E um fruto público de alguma coisa que germina entre nós.

Mas fazemos também outras experiências, que acreditamos ser no fundo muito mais importantes. Trata-se da procura de um encontro entre seres humanos que se podem escolher mutuamente, sem que haja qualquer problema de ingressos, mas apenas o problema da escolha recíproca, de procura de pessoas semelhantes a nós mesmos, dependendo das respectivas necessidades, e fora de quaisquer cogitações de nacionalidade. Isto se faz como a construção de um míssil de vários estágios. Ou seja, encontramos primeiro a consciência de como nos libertar do medo que torna a representação entre nós inevitável. Depois, como fazer para começar a verdadeira comunicação direta. A seguir, como ser ativo sem cair no caos. Depois, como chegar a uma total intimidade entre nós sem tratar ninguém como objeto sexual, o que é importante, porque se quisermos fazer esse tipo de pesquisa no nível de casamento grupal, tudo ficará falso. Deve-se saber muito bem manter o respeito pelo outro, e isso implica que não se considere o outro como objeto de utilização sexual. Se o conseguirmos, uma total intimidade, um completo despertar, uma maneira plena de nos revelar, se tornarão possíveis, porque não haverá, por parte de ninguém, o medo de ser utilizado, também uma plena lucidez de espírito é necessária nesse tipo de pesquisa, precisamente porque estão em jogo forças inconscientes que emanam de nós e nos dominam. A gente não pode se deixar escravizar por estas forças. Elas são ao mesmo tempo benéficas e perigosas. Devemos estar totalmente lúcidos. Isto impõe uma outra condição: nada de drogas, nada de álcool no momento em que fazemos esse tipo de trabalho. Portanto, uma certa ascese é inevitável.

Vocês podem achar isso estranho, ou curioso, ou engraçado, mas eu acredito profundamente que o ser humano, pela sua própria natureza, foi criado para ser feliz. Pela nossa própria natureza, viemos à terra para a experiência

da felicidade que partilhamos com os outros. Esta facilidade será possível, se a busca dela for a mais forte tentação da nossa vida. Se não nos deixarmos flutuar como a folha ao sabor do vento, se não vivermos correndo de um lado a outro, se soubermos prolongar por muito tempo essa estrada que é a nossa busca, então poderemos tocar essa felicidade.

É provável que existam pessoas, posso mesmo dizer com certeza que elas existem, pois as encontrei na Ásia, por exemplo, que são capazes de enciumar essa felicidade na comunhão, ou na comunicação, ou digamos, na comunidade com um ser sobrenatural que podemos chamar de Deus. Pessoalmente, ateu que sou, acho que posso encontrar isso unicamente num ser humano, se o estimo e se não quero usá-lo. Pode-se dizer que um outro ser humano é como uma espécie de canyon, é como na montanha, onde existe um muro e existe o canyon e este é um outro ser humano. Quando atravessamos o verdadeiro encontro, na saída existe uma espécie de felicidade, de alegria, de plenitude e de serenidade. Mas a gente não atravessa esses encontros de uma maneira unicamente espiritual, quero dizer: mística, no sentido de desencarnada. Só podemos ingressar neles tais como somos: com a nossa carne, o nosso corpo, os nossos sentidos; devemos ter a coragem de nos aproximar de um outro ser humano no tais como somos; como seres carnais, sensuais, espirituais e psíquicos; como seres humanos, no sentido total da expressão

Todos nós, ou muitos de nós, sonhamos com uma coisa como essa. É como o sonho das ilhas bem-aventuradas, o sonho do paraíso perdido: sempre o procuramos em algum lugar ou em algum tempo longe de nós. A gente vai para o Tibete, ou para o Nepal, para Khatmandou, ou para a Índia, porque isto é "ir para algum lugar". Eu também fui, muitas vezes. Encontrei coisas extraordinárias, mergulhei na escória da vida; foi uma aventura, valeu a pena fazê-lo. Mas é claro que sempre levei consigo todos os meus problemas, porque não existe nenhum Tibet, nenhum país exótico, nenhum país das maravilhas, fora de nós mesmos, e só nós mesmos podemos resolver nossos problemas.

Ou então a gente procura a solução atrás de nós, dizendo que devemos retornar a uma vida próxima da natureza, como se não estivéssemos já completamente formados pela civilização. Certo, podemos voltar à natureza, mas todos os nossos condicionamentos, com toda a necessidade que temos de certos objetos, de certas facilidades, de certas maneiras de nos comunicar: bem ou mal. Para vir até aqui eu peguei o avião, não viajei de fragata.

Mas, apesar de tudo, existem sempre soluções que estão na nossa frente. São essas mais difíceis de definir, que podemos experimentar nos verdadeiros encontros com os seres humanos, e que poderíamos chamar, de modo não muito válido nem exato, de felicidade, de alegria é mais próximo da alegria; apesar do fato de que isso é sempre provisório, frágil e vulnerável. E isso que quero dizer quando falo que um outro ser humano pode ser uma espécie de canyon, é isso que quero dizer quando falo que é como seres humanos totais que podemos aproximar-nos dos outros.

Existe nisso tudo ainda um outro aspecto: o olhar. Quase nunca olhamos para o outro de modo verdadeiro, quer dizer, sem segundo pensamento, sem julgamentos, sem comparações. E isso ocorre não apenas em relação aos seres humanos: vamos ver uma floresta, e vemos uma árvore, e pensamos: ela pertence a uma espécie de árvores que já vi nesse ou naquele lugar – e não vemos a árvore. Um dia, na minha vagabundagem pela Ásia encontrei um homem de origem mongólica, que foi criado durante toda a sua vida no deserto. Passamos algum tempo juntos na estrada vagabundeando (quando digo "vagabundeando" quero usar o sentido direto da palavra viajando não como turista, mas com um sentido diferente: esta é uma diferença importante). Um dia ele me contou como foi que viu pela primeira vez uma árvore. La onde ele se criara não existia árvores; só plantas, umas espécie de mato, mas nenhuma espécie de árvore grande. Quando pela primeira vez saiu do lugar onde havia nascido, estava com mais ou menos 15 anos de idade. Estava a cavalo, dirigiu-se para um determinado lugar, orientado pelo sol, e viu um ser estranho que surgiu na sua frente, era uma árvore. Como nunca tinha visto uma árvore antes, teve a impressão de que ela estava indo em sua direção, estava em movimento, estava se movendo, então ele se pôs em fuga. Foi então que ele viu a árvore, e olhou para ela.

Com o olhar para o outro com este aspecto de "nunca antes", este aspecto momentâneo, instantâneo, com essa tensão que não comporta nenhum julgamento, mas e imediato: você é tal como você é? Só se o outro não esconder em nenhum sentido da palavra, quer psíquico, corporal ou carnal; e se nos mesmo não nos escondermos. De que modo, então, ver o outro, com o olhar pra ele? Com todo o nosso ser, não apenas com os olhos, como se o estivéssemos vendo pela primeira vez. Se pudermos fazer isso – e é isso que eu chamo olhar –, teremos uma revelação. É como se um crente estivesse encontrando Deus.

Num momento em que o verdadeiro encontro se torna possível – e esse momento pode existir – apesar desse movimento ser provisório, toda natureza humana se desencadeia. Não há o problema das impulsões de corpo, não há limites para as forças do corpo, para a voz. Tudo está desbloqueado, tudo está vivo. Existem forças que nos transbordam, que nos carregam, a uma espécie de lucidez que é imediato. É como sair de uma caverna em plena luz do dia, e como ver o mundo pela primeira vez. Em todas as suas cores, em tudo aquilo que e palpável, Tangível, em toda sua presença. E provável que certos seres humanos só possam experimentar isso em relação a um fenômeno da natureza. Eu, unicamente em relação a fenômenos humanos. A natureza é uma grande coisa, mas o que desencadeia em mim essa possibilidade é sempre outro ser humano. Se ele procura como eu, se ele não se esconde, se está disposto a assumir os riscos, se vai ao encontro com uma coisa derradeira, podemos dizer a nos mesmo: talvez vamos morres neste momento. E talvez não se trate de uma metáfora, e se morrermos, tudo estará bem. Quando digo isso, vocês podem acreditar que uso metáforas e símbolos, mas estou dizendo o que sinto, de modo direto.

Quando se chega a esse ponto, o teatro não conta mais como o principal, como objetivo. Sem dúvida, desse tipo de pesquisa pode resultar um produto público, e mesmo num certo sentido deve resultar de vez em quando, porque não devemos ficar fechados num só grupo, fazendo uma espécie de conspiração contra o mundo. Por outro lado, mesmo nessa busca que não se baseia nos princípios do produto público devemos aceitar um certo numero de pessoas de fora, precisamente para que não fiquemos trancados.

Tudo isso tem certos aspectos de paradoxo, também porque pode-se dizer que a experiência comporta uma certa noção de vida em comunidade. Mas comporta igualmente uma forte necessidade da gente se afastar, se dispersar, não estar em comunidade. Para nos encontrarmos verdadeiramente, devemos nos afastar. Para conservarmos a curiosidade recíproca, cada um deve ter também a sua vida particular, enraizadas nas condições cotidianas, a sua família, a sua casa, a suas aventuras pessoais. No fundo, é como um tipo de equilíbrio entre a vida cotidiana e aquilo que a ultrapassa. Aquilo que ultrapassa a vida cotidiana é com um lar. É o que dá forças é o que dá coragem, apesar de todas as forças das circunstâncias.

Para terminar esta explicação que, bem sei, é extremamente subjetiva, devo pedir desculpas, porque não tenho nenhum método a ensinar, não tenho nenhum conselho a dar aos outros, e não quero ter discípulos, pois ter discípulos é uma coisa que incomoda. O que procuro são os próximos, os que são próximos de mim em função das necessidades. Não procuro criar nenhum mito. Então para evitar o blá-blá-blá – como dizem os franceses – metodológico-técnico, prefiro abordar o assunto tal como sinto, como a coisa mais importante da vida. A coisa é subjetiva, mas a muitas pessoas que carregam dentro delas os mesmos sonhos, e dizem que o sonho não pode ser realizado. Aqui está: talvez uma boa razão para se chegar num lugar seja para afirmar que o sonho pode ser realizado. Porque ele pode ser realizado. É provisório, é frágil, mas pode ser realizado. Talvez uma boa razão para se chegar num lugar seja para encorajar. Se tem alguma mensagem para os outros, é o encorajamento, unicamente.

Depois de eu ter dito tudo isso, podem perguntar-me: você acredita, então, no homem, no ser humano? Não em todos. Você gosta dos outros? Não de todos. Você procura um encontro com cada um dos que procuram? Nem sempre. A gente se encontra de acordo com as necessidades, mas não e indiferente com quem a gente se encontra. Na própria noção da escolha, que num certo sentido e cruel, existe a gravidade da escolha. Será que eu levo dentro de mim uma certa fé naquilo que disse? Aquilo que disse foi experimentado. Não se trata de teoria preconcebida, tive suficientes experiências em torno de tudo isso. Mas estas experiências me mostraram que o encontro é sempre fraco – no sentido de provisório –, frágil e vulnerável. Trata-se de uma esperança? É alguma coisa entra a experiência vivida, entre certas práticas realizadas, e esperança de se permanecer fiel a ela. É uma grande tentação que me carrega, e ao mesmo tempo creio que cada uma deve ficar fiel a uma única grande tentação. Se quisermos ter muitas tentações diferentes, e se consideramos todas da mesma importância, não faremos nada de significativo na vida.

Sem duvida, a alegria, em certos lugares e momentos, quer dizer riso. Mas pode-se rir e estar profundamente infeliz. Existe uma publicidade. Na nossa época, existe para as pessoas uma certa obrigação de se mostrarem à vontade, de estarem infelizes de sentirem prazer. Mas a felicidade é uma coisa extremamente difícil. E a estrada que leva a ela exige grandes esforços e muito rigor. Exige, ainda, uma grande lucidez nas circunstâncias. Se temos no nosso coração a esperança de realizar alguma coisa que deva ser plena, verdadeira, pura e, portanto, fantástica, então devemos ser muito realistas nos detalhes cotidianos do nosso comportamento para não sermos devorados pelo mundo. Mas, apesar de tudo, nosso sonho pode ser realizado. Podemos encontrar essa felicidade, esse canyon, essa encarnação e esse olhar de que falei, e esse encontro ultrapassa de longe os problemas do teatro enquanto estrutura. Pode ocorrer no terreno do teatro como pode ocorrer no outro terreno, é mais importante do que toda a criação e ao mesmo tempo, paradoxalmente, frequentemente é muito criativo. Mas só se não procurarmos ser criativos.

Como morrer sem estar incomodado pela sua vida? Como morrer sem ter vergonha daquilo que se fez? Quantos tabus é preciso superar antes de poder morrer sem sentir vergonha? Isto também e um paradoxo.

Era tudo o que tinha a lhes dizer.

(DEBATE APÓS A PALESTRA)

PERGUNTA (P) – não ficou gravada na fita

GROTOWSKI (G) – Vou dizer-lhes por que prefiro evitar a palavra "amor". É porque esta é uma palavra muito desgastada. Também porque o amor tem muitas faces. Ele tem uma face devoradora; é frequentemente um pseudônimo para a posse ou domínio de um outro ser humano; frequentemente não passa de busca a um objeto sexual. O amor é também, muitas vezes, uma espécie de estado sentimental, extremamente descarnalizado, puramente espiritual. É por isso, então, que evito a palavra "amor".

Por outro lado, no decorrer desse tipo de experiências ou encontros não se trata, afinal de contas, de uma, duas ou três pessoas, mas de um número maior; nestas condições, pode-se falar de amor? O que posso dizer é que no momento desse olhar de que falei, se eu não me escondo em qualquer sentido, seja ele interior, exterior, carnal ou outro qualquer, e se por parte da outra pessoa se produz o mesmo fenômeno, é como se uma brecha se estivesse abrindo entre dois mundos. Isto eu posso dizer, mas tenho receio de utilizar essa palavra que é ao mesmo tempo muito grande e muito desgastada. Mas compreendo o porquê da pergunta.

P – De que maneira procuramos ou encontramos, durante o espetáculo, esse tipo de relacionamento entre nós mesmos e o público?

G – Não, durante o espetáculo não o encontramos. Isto seria impossível, porque o espetáculo, pela sua própria natureza, é uma espécie de encontro ao acaso; ou seja: eu compro o ingresso e vou ao espetáculo. Não há uma verdadeira escolha recíproca. Mas é possível dar, na presença das testemunhas que são os espectadores, diante dos olhares dos outros, uma espécie de amostra daquilo que acontece entre nós. Estão entendendo? Isto é possível. Não será nunca a mesma coisa que acontece nas lembradas experiências que lhes falei, que devem levar muitos dias e muitas noites para que se possa conseguir aquela plenitude no encontro. Mas trata-se de uma espécie de testemunho a respeito de uma outra coisa, que pode revelar-se por intermédio daquilo que ocorre entre nós nas presença das pessoas que vieram nos ver. Apesar desse plano simbólico que é o espetáculo, apesar de a experiência estar limitada pelo fato de que se trata de espetáculo. E essa limitação, por sua vez, é importante, pois nos permite, digamos assim, criar raízes dentro da sociedade.

P – não ficou gravada na fita

G – Comecei como ator, e depois trabalhei unicamente como diretor. Nunca voltei a trabalhar como ator lá onde se trata espetáculo enquanto espetáculo. Nas experiências dos encontros de que lhes falei, eu atuo diretamente como todos os outros, pois não seria possível existir alguém como um diretor que fica separado. É necessário dar o testemunho da sua participação pessoal e plena.

P – não ficou gravada na fita

G – Esta pergunta que acaba de ser feita é muito importante para mim. Há mais ou menos 16 anos – 16 anos é um longo período... – eu estava trabalhando como diretor num teatro tradicional de Cracóvia. Foi então que resolvi deixar esse teatro e ir me fixar numa cidade pequena, junto com colegas que, digamos, não haviam conseguido se encontrar dentro do teatro estabelecido, para criarmos aquilo que hoje em dia é o Teatro -Laboratório. Não deixei o teatro onde trabalhava por ter sido maltratado. Muito pelo contrário, era nesse teatro que estavam trabalhando meus antigos professores, que foram muito bons para mim. Mas havia ficado evidente que dentro do mecanismo do teatro estabelecido, com seu dever, a sua obrigação de produtividade, com a sua espécie de horário limitado de trabalho, de tudo isso, as coisas não eram mais possíveis. Precisávamos de uma espécie de aventura, mas tínhamos plena consciência de que essa aventura exigia de nós a criação de uma outra estrutura; e de que não devíamos nos deixar simplesmente atrair pela aventura, de uma maneira mais ou menos irresponsável. Abandonamos, portanto, o teatro estabelecido para fundarmos aquilo que é, pelo menos do ponto de vista jurídico, um Instituto de Pesquisas; ou seja, nos empenhamos em procurar uma outra estrutura, que fosse mais flexível e nos desse uma possibilidade de trabalho a longo prazo. Para isso, levamos em consideração todas as circunstâncias que existiam. Foi nessa época que encontrei o diretor do teatro onde eu havia trabalhado antes, que havia sido um dos meus antigos professores e sempre foi muito bom para comigo. Ele me disse: "Você começou uma aventura que provavelmente vai durar seis meses ou um ano, e depois vai explodir. Você é completamente irresponsável, porque um objetivo desse tipo não pode ser realizado na sua idade – eu era muito jovem então – e nem pode ser realizado a margem de todas as estruturas estabelecidas.". Eu repondi: "Mas nós vamos criar uma outra estrutura, que terá, ela também, raízes profundas nas circunstâncias dadas." Ele disse: "Isto é impossível. Você é inexperiente demais. Tudo isso que você fizer será sempre vulnerável e provisório, acabará sendo aniquilado e dissolvido ao fim de alguns meses." Será que ele se enganou? Aparentemente sim, porque o empreendimento que iniciamos naquela época já está durando 15 anos. Mas na realidade não, pois ele, sem saber, me deu um conselho, tornando-me consciente de que tudo era muito vulnerável e de que eu devia dedicar muita atenção à tarefa de fornecer a esse empreendimento condições de sobrevivência – mesmo no plano de organização, no plano do pragmatismo cotidiano. O tempo todo, nesses 15 anos, eu sempre tive e continuo tendo consciência disso, mesmo ao longo da nossa permanente evolução, que é uma coisa quase louca, porque no momento em que somos aceitos – não digo pela sociedade, porque é uma palavra grande demais, mas pelo nosso meio – em relação a esse mesmo aspecto de trabalho já nos encontramos num ponto muito mais adiantado, que ainda não é aceito; e quando este for aceito, já estaremos num outro. Isto me deu para sempre a consciência do provisório, de que a coisa pode dissolver-se a qualquer momento. Mas essa mesma consciência faz com que eu refletisse sobre como equilibrar tudo, e manter esse equilíbrio. Esta seria a resposta que eu poderia dar num nível muito simples. Mas existe um outro nível. Qualquer coisa viva é provisória. Se você pega uma pedra, vê que por se tratar de um objeto sem vida, pelo menos no sentido que atribuímos às plantas e às outras formas de vida orgânica, essa pedra é muito mais resistente à destruição do que um ser vivo. É muito fácil aniquilar um ser vivo. E quanto mais complicada, quanto mais complexa for a vida, mais fácil se torna aniquilá-la. Quanto mais viva, mais frágil. Os encontros de que lhes falo exigem de nós, num certo sentido, a totalidade de nós mesmos, a um ponto que é quase insuportável, ou, digamos quase irreal; embora seja real, a coisa é tão extrema nessa exigência de totalidade que se um de nós, que participamos desse tipo de encontro, começar, a mentir, tudo estará aniquilado. Então temos de aceitar o fato de que estamos sempre à beira de tudo ou de nada. Por se tratar de um ato da vida, esse ato é provisório, vulnerável e frágil. É justamente isso que devemos aceitar. Pode-se dizer também que se estivermos conscientes da fragilidade daquilo que fazemos, essa consciência de fragilidade se tornará nosso grande conselheiro. É como alguém que nos dissesse o tempo todo: "Atenção! Atenção! Frágil! Não faça bobagens! Vá na direção do ponto que é essencial, não disperse! Isto é possível para você hoje, amanhã você pode estar morto, ou imobilizado, ou em luta com todo mundo, ou cortado de você mesmo. Então vá logo, com toda a plenitude." Sim, essa consciência de fragilidade é um grande conselheiro.

P – Quanto tempo o senhor leva em geral para preparar um espetáculo? E seu elenco é permanente, ou emprega atores diferentes em cada espetáculo?

G – O grupo é permanente desde o início, mas na verdade os primeiros dois ou três anos constituíram o período durante o qual nos procurávamos mutuamente, então nessa época o elenco não foi fixo: alguns o deixaram, outros vieram no decorrer destes anos. Desde então, há 13 anos somos um grupo inteiramente fixo, o que quer dizer que já nos conhecemos muito bem. Mas este grupo se amplia; não muda, mas se amplia, porque de vez em quando aceitamos a adesão de rapazes e moças extremamente jovens. Com efeito, nós já estamos ficando velhos, então a gente abre para o novo, que são os elementos jovens. É por isso que o nosso grupo, que oito anos atrás contava com 9 pessoas, agora tem 10; é por causa dos jovens que se juntaram a nós. Mas nós, que somos os velhos do grupo – velhos no sentido de idade –, estamos nele desde o início, ou quase; qualquer um de nós está no grupo há mais de 10 anos. A outra pergunta foi sobre o tempo que levamos ensaiando. Bom, isso sempre variou muito, de um período para outro, mas ainda assim pode-se dizer que se trata sempre de um período muito longo. De um a quatro anos, digamos.

P – Quem sustenta o trabalho durante tanto tempo?

G – Recebemos subvenção estatal, que não é tão alta assim a ponto de nos dar condições para uma vida de luxo, mas que é suficiente para nos dar condições de vida *tout court*. Este não é unicamente o nosso caso: por lei, todos os teatros na Polônia são subvencionados.

P – Voltando ao que o senhor falou a respeito da televisão, dos atores que se dispersam às vezes fazendo televisão ou cinema, o problema é que no nosso caso não se trata tanto do desejo de riqueza, mas de necessidade de sobrevivência.

G – Eu compreendo isso. Mas o que quis dizer é que no meu país, onde todos os teatros são subvencionados e, portanto, cada ator recebe seus vencimentos do Estado, ainda assim uma enorme maioria dos atores se dispersa, não para ter dinheiro para viver, mas para ter dinheiro para viver melhor. E muitos desses nossos colegas de profissão – não quero dizer todos, mas muitos do que estão no teatro estabelecido – têm tendência a achar que nós somos loucos, porque não queremos ganhar dinheiro no cinema e na televisão. "Eles são loucos!", costuma-se dizer em certos meios – não em todos; pelo menos costuma-se dizer no início, durante o primeiro período do nosso trabalho, quando realmente éramos considerados um pouco doidos, e isto exatamente por esta razão.

P – Após 15 anos de trabalho, vocês são 18 pessoas; no início, vocês eram nove, reciprocamente escolhidos, segundo acredito, através de uma escolha em termos humanos. Parece-me que neste meio tempo entrou muita gente para o grupo, e muita gente saiu. Sem querer cometer uma indiscrição, gostaria de saber como se processou esta depuração, de que maneira se fez, entre vocês, essa escolha que conduziu à situação atual na qual vocês são finalmente 18 pessoas. Em termos humanos, isto é importante.

G – O que você chama depuração, quer dizer o momento em que as pessoas vinham e iam embora, isto aconteceu durante os primeiros dois anos. Depois, nunca mais. Os que ficaram são os nove velhos membros do grupo, eu incluído. Nós estamos juntos há mais de 10 anos. Os outros vieram mais tarde. Mas posso contar-lhes como se processou a chegada dos outros. Escrevi uma carta aberta aos jovens da Polônia, e a publiquei nas diversas revistas que costumam ser lidas pelos jovens. A carta era redigida mais ou menos nos seguintes termos: eu propunha aos jovens interessados numa aventura através de encontros com um outro ser humano sobre o terreno-pretexto do teatro, que viessem até nós e se encontrassem conosco. Aqueles que se sentissem bem entre nós poderiam ficar. Mas eu dizia que o objetivo não era o de alguém se tornar ator, ou profissional de teatro, ou qualquer coisa neste sentido, que nós queríamos unicamente pessoas que procurassem uma aventura humana, no sentido mais nobre da palavra, uma experiência humana. Recebi mais de mil respostas pelo Correio, e eliminei grande parte dos candidatos apenas à base das cartas. Eliminei todos aqueles que escreveram que queriam ser atores, diretores, todos os que nos procuravam apenas como base de aprendizagem para o teatro. Isto apesar do fato de nós termos sido profissionais de teatro, formados em escolas de teatro. É que no ponto da evolução em que nos encontrávamos então, não nos interessava sermos uma espécie de cópia das escolas teatrais. E foi muito conscientemente que não nos havíamos

dirigido aos estudantes das escolas de teatro, mas aos outros. A seguir, convidei mais ou menos 400 candidatos para se reunirem conosco na nossa cidade, e fizemos um tipo de festival, por assim dizer, completamente improvisado e muito, muito divertido, que durou quatro dias e quatro noites, e foi ótimo. Aconteceu que os jovens que vieram não me conheciam nem sequer de fotografia, porque normalmente eu me mantenho muito afastado dos *mass media*. Então eles imaginavam que eu teria de ser um professor com uma aparência muito séria, e acabaram me tomando pelo meu assistente. Assim, durante quase três dias eles ficaram aguardando a chegada do verdadeiro senhor Grotowski, e me tratavam com familiaridade, e ficaram perguntando quando ele iria chegar. Enquanto isso, eu só lhes propunha que se divertissem, já que Grotowski não tinha ainda chegado. Surgiu dessa aventura extraordinária, porque espontaneamente eles acabaram criando uma realidade entre eles, através de improvisações, jogos, brincadeiras com instrumentos, através de coisas inteligentes, tolas, estúpidas, criativas, o que vocês quisessem. No terceiro dia, por causa de um acaso, eu fui desmascarado, mas já tinha ligações bastante espontâneas com eles, então eles reagiram a isto como uma boa brincadeira. A maioria havia vindo não para ficar conosco, mas apenas para viver alguns dias no nosso meio, então ninguém ficou chocado quando convidamos apenas alguns dos presentes para permanecerem mais tempo. Fiz esta proposta a aproximadamente 20 pessoas, dizendo que era para ficar um ano, porque era um ano em que se saberia para quem essa aventura seria um problema vital para um longo período. Durante esse ano ficamos trabalhando separadamente, quer dizer, o grupo antigo não trabalhava junto com o grupo jovem, para evitar que surgisse entre os dois um relacionamento mestre-discípulo. Depois dessa etapa, não se poderia dizer que certas pessoas tenham sido eliminadas, porque ao fim de um ano estava claro para nós, e para eles também, quem devia ficar e quem não devia. Ficaram finalmente nove pessoas, entre as quais duas que haviam chegado mais tarde do que as outras. Foi então que promovemos o primeiro encontro entre os dois grupos. De que modo? Estávamos num lugar de trabalho diferente do habitual. É preciso dizer que nosso trabalho todo foi iniciado numa pequena cidade, mas depois recebemos um convite de uma cidade grande para irmos nos estabelecer lá, onde estamos até agora. Mas esse é um lugar onde há muita gente, o tempo todo aparecem jornalistas, profissionais de teatro que pedem para fazer um estágio, há sempre muito barulho. Então para termos o silêncio da natureza e a possibilidade de trabalharmos sem sermos interrompidos, resolvemos procurar um local afastado da cidade, e encontramos uma espécie de fazenda abandonada que compramos por um preço muito barato. Mas a única construção que existia lá era um velho estábulo para vacas, portanto tivemos que reconstruir o estábulo e transformá-lo num local de trabalho. Então os dois grupos se encontraram trabalhando juntos como operários, ou seja, durante alguns meses não fizemos outra coisa senão trabalhar na construção, e isso num nível de verdadeira igualdade, onde a experiência de uns e a juventude de outros não estava em jogo, porque a única coisa que importava era apenas aquele trabalho muito simples. Uma vez a casa reconstruída, iniciamos o nosso trabalho normal, mas já então formando um só grupo. Depois disso, voltamos a nos dividir, atendendo a necessidades específicas de cada um. Quer dizer que além do espetáculo, por exemplo, além das apresentações de *Apocalypsis cum Figuris*, fazemos quatro laboratórios separados, que têm orientações diferentes, e para os quais nos dividimos em diversos microgrupos, a fim de dar a cada um a possibilidade de desenvolver o interesse que para ele é o mais forte. E mesmo quando viajamos a outros países, procedemos da mesma maneira: existe sempre o acontecimento público, o espetáculo, e os quatro laboratórios separados com orientações diferentes.

P – não ficou gravada na fita

G – Até agora não nos colocamos a pergunta desse modo; mas já pelo fato de termos nós mesmos começado muito jovens e termos agora mais idade, achamos essencial aceitar mais jovens para ampliar o grupo, atendendo, por assim dizer, a um ritmo da época. Esta foi uma orientação espontânea, mas não é uma doutrina.

P – O que é que o senhor chama "os profissionais"? Qual é a diferença entre os profissionais e os outros? Quem são os profissionais? São subvencionados?

G – Sem dúvida, essa expressão "os profissionais" tem conotações muito diferentes nos diversos países. Na França, por exemplo, profissional

é aquele que ganha a vida trabalhando no teatro. Soube que aqui é a mesma coisa. Na Polônia é diferente; profissional é um homem – no sentido de ser humano, homem ou mulher não importa – diplomado por uma Escola Superior de Arte Dramática; é aquele que terminou seus estudos numa faculdade de interpretação ou de direção, e recebeu o título de *magister*. Como *magister* em artes, ele é profissional, enquanto aquele que não terminou os estudos, mas começou de outro modo, não é profissional. Mas quando eu falo em profissionalismo, refiro-me mais ao teatro que foi a minha origem, o meu nascimento; o teatro de boa qualidade que produz espetáculos de modo sistemático, que é uma profissão no sentido de *métier*. Ao longo de nossa longa evolução, o que temos procurado não tem sido um *métier*, talvez tivesse sido uma vocação, mas depois não foi mais a vocação, mas um certo destino na vida. Então, neste sentido costumamos dizer que somos ex-profissionais.

P – não ficou gravada na fita

G – Estou procurando uma maneira de responder-lhe com sinceridade... Devo dizer duas coisas. Aquilo que fazemos hoje em dia tem um aspecto que pertence ao teatro, mas tem igualmente um aspecto que ultrapassa de longe o teatro. Quero dizer que existe um aspecto da nossa atividade que é teatral, porque existe, por exemplo, um espetáculo que é público. Mas há também o outro aspecto, a pesquisa, que ultrapassa de longe o teatro, que está fora do teatro, que já pertence a um outro domínio. Do ponto de vista jurídico, não somos um teatro, somos um Instituto de Pesquisa. Não acredito, de qualquer modo, que o teatro seja o único terreno no qual esse tipo de sentido da vida possa ser procurado. Para mim, ele foi o terreno, forçosamente, porque ali que eu comecei, e mesmo quando nos transformamos de grupo teatral em Instituto de Pesquisa, as coisas ficaram sempre ligadas à nossa experiência artística. Por outro lado, observo que existe um amplo movimento que podemos chamar parateatral, que se localiza perto do teatro, mas longe das estruturas estabelecidas do teatro, porque existe uma espécie de comunicação fora das palavras, não verbal, que é importante, e que pode acontecer à margem do teatro. Por isso digo frequentemente que o que estamos fazendo é parateatral. Não encontro um nome melhor; aliás, para que procurar nomes? Mas mesmo partindo do aspecto teatral, há muito tempo ficou claro para mim que a representação é muito mais forte na vida do que no teatro. Só que o teatro, tal como o conhecemos, é uma representação que não esconde que é uma representação. Pode-se dizer, portanto, que no teatro se representa mais sinceramente, porque se representa de maneira aberta. Já na vida se representa às escondidas. Se fizermos um esforço no sentido de parar a representação, de interrompê-la, a resposta poderá ser muito fecunda nos dois domínios. No domínio onde existe uma certa noção do teatro como um local de acolhida para os espectadores, e onde o produto, o fruto artístico digamos assim, pode existir, embora sob forma diferente. E, por outro lado, no domínio da experiência de vida. Em todas as circunstâncias estão reunidas, se todas as condições necessárias estão cumpridas, essa suspensão da representação dá uma grande força. Num certo sentido trata-se de um paradoxo para muita gente de teatro, mas creio que não para todos. Por exemplo, encontrei pessoas que haviam trabalhado com um grande ator e diretor polonês de antes da guerra Esterwa, e me disseram que para ele essa nossa posição seria bastante aceitável. É provável que numa certa medida – não totalmente, mas na medida em que ela diz respeito ao teatro como tal – essa posição seria também aceitável para Stanislavski; mas só nessa medida de criação de um produto teatral.

P – O senhor acharia possível e válido que para representar uma peça que tivesse um texto, que partisse de um texto escrito, os atores a representassem unicamente através da expressão corporal, sem dizer o texto, e sem que isso fosse ballet?

G – Mas... sem pronunciar nenhuma palavra...? A pergunta diz respeito ao problema da criação, e como acontece sempre quando se trata do problema da criação, o que conta é o fruto. Então, é provável que a coisa seja possível, é bem provável. E não se pode afirmar o contrário, ou seja, que é impossível. O que é necessário é uma prova. Se alguém fizer esta experiência, terá razão. Se ele o fizer de maneira fecunda, que dizer se a criação for viva, tiver a sua própria libido, o seu próprio impulso, a sua vida própria, se for natural como a árvore, neste caso a coisa vai funcionar. Até lá, até vermos a prova, tudo não passará de uma discussão teórica, porque em matéria de criação não se pode dizer o que é permitido. Vocês sabem

disso. Por outro lado, quando se trata de problemas da criação não se pode dizer o que é preciso reavaliar até mesmo às suas próprias idéias fixas. Por exemplo, todo esse caminho da nossa busca, eu me sinto completamente fora do teatro estabelecido que existe hoje em dia. Mas há certos diretores e atores deste teatro que eu admiro, como espectador. É um outro caminho, mas eu os admiro. É raro, aliás, mas acontece. Quer dizer que dentro dessa estrutura que para mim pessoalmente é insuportável, completamente alheia às minhas necessidades, orientada para um objetivo inteiramente diferente, me aconteceu de encontrar fenômenos artísticos e resultados que foram de uma enorme qualidade. Nestes casos, então, *chapeaubas*.

Outro exemplo para a mesma coisa. Muitas vezes me perguntam – e me perguntam ainda durante a minha entrevista coletiva, em São Paulo – se eu sou contra Brecht. Tudo que Brecht disse está, bem entendido, em contradição com o que eu digo. Mas quando vi certos espetáculos que Brecht realizou pessoalmente, fiquei fascinado, porque eles eram coerentes, plenos, vivos, não eram doutrinários, eram verdadeiros. Portanto, a maneira pela qual podemos reagir em relação à criação dos outros é uma coisa, e a busca na qual nós mesmos nos encontramos é uma coisa completamente diferente. São duas coisas completamente diferentes.

Recebi propostas para fazer cinema, fazer filmes. Sempre recusei, porque o cinema é barulho demais, é luz demais jogada em cima de nós, há um excesso de *mass media* nisso tudo, um excesso de multiplicação – não, não, nem pensar. Mas existem certos filmes, certas pessoas que fazem cinema, que me fascinam, como Bergman, por exemplo, a quem muito admiro.

Estes, portanto, são os diversos aspectos das coisas. Podemos carregar certas cruzes, certas mensagens; cada um de nós carrega certas mensagens, no fundo de cada um de nós é uma espécie de carta, quer o saibamos ou não, todos nós somos mensagens. Podemos conhecer ou não a nossa mensagem, mas de qualquer modo a carregamos. Carregar a nossa mensagem é uma coisa; confrontar os frutos artísticos que existem é outra coisa. Para esta outra coisa devemos estar sempre livres de qualquer condicionamento das nossas próprias necessidades. Então, se alguém fizer este espetáculo que foi mencionado, e se o resultado tiver vida, tudo estará em ordem, mesmo se no momento a idéia pode soar aparentemente absurda. Mas se isto for feita a fim de realizar uma coisa estranha, ou de vanguarda, ou uma experimentação preconcebida, o resultado será tolo, nada mais.

P – O senhor tem alguma experiência do teatro indiano, ou oriental, onde não existe nenhuma estética ocidental, aristotélica, sublinhando todo o trabalho do ator e do espetáculo?

G – Conheço o teatro oriental, e até mesmo passei bastante tempo familiarizando-me com os diversos gêneros desse teatro, não só o teatro da Índia, mas também, por exemplo, a ópera clássica chinesa. Também nos meus tempos de estrada, de vagabundagem, encontrei na Ásia certos fenômenos teatrais e parateatrais daquelas culturas. O que conheço, e o que é essencial, é a existência de um certo alfabeto de signos. Por exemplo, na Ópera de Pequim – na Ópera de Pequim clássica, quero dizer, porque agora ela foi destruída, mas quando estive lá existia ainda – conheci as formas clássicas enraizadas há muitos e muitos anos. Há centenas de gestos, de reações gestuais e vocais, que têm um significado preciso. É assim que na Ópera de Pequim uma reação traduzida por um movimento como este (*Grotowski mostra o movimento*), iniciado na coluna vertebral, diz aos espectadores: "Estou montado a cavalo". Esse alfabeto era conhecido pelos dois lados, tanto pelos espectadores como pelos atores. Da mesma forma no Katakali, na Índia, onde existe igualmente um alfabeto de signos muito exato. Na nossa civilização a única forma de teatro que possa ser comparado a isso é, provavelmente, a pantomima clássica. Em certos aspectos de Bip, por exemplo, existe também um alfabeto de signos combinados de diversas maneiras. Mas de um modo geral tal alfabeto não existe na nossa civilização. Não existe essa consciência de que isso quer dizer isso, aquilo quer dizer aquilo. E quando existe, é uma banalidade, um estereótipo: "eu te amo!", por exemplo, está num nível da banalidade, "que horror!" está no nível da banalidade (*Grotowski mostra gestos correspondentes*), nunca num nível preciso e aperfeiçoado de uma extraordinária linguagem gestual. E o transplante dos resultados do teatro oriental para as nossas manifestações seria uma tentativa fracassada, porque a situação é diferente.

O que temos, então, como manifestações análogas? Seriam talvez as manifestações da vida que podem ser compreendidas através das reações. Algumas de nossas reações pertencem à representação cotidiana, são ao mesmo tempo muito sinceras, mas também convencionais. Há uma espécie de representação que fazemos na vida e que, ela também, carrega dentro de si um certo alfabeto com o qual se pode construir, por exemplo, um espetáculo realista. Num certo sentido, as ações cotidianas que cumprimos na vida representam sinais. Mas existem também impulsos que englobam ao mesmo tempo a nossa natureza consciente e inconsciente, a nossa carne e a nossa alma, se preferirem. Estes impulsos se transmitem por si mesmos, por uma espécie de indução, de ressonância, e são, apesar de tudo, compreensíveis para os outros, se forem verdadeiros. Isto já é coisa muito diferente.

Mas há, em certas formas do teatro sacro oriental, uma coisa que sempre me emocionou muito: é o tratamento que eles dão ao que fazem, uma espécie de gravidade e seriedade no que fazem. No Japão, por exemplo, o teatro nô autêntico não é um teatro que funciona permanentemente, durante o ano as pessoas que fazem esse teatro dedicam-se a outras profissões, um é médico, outro é advogado, outro ainda é operário. Mas eles têm uma espécie de centro onde fazem o espetáculo, digamos, uma vez por ano, e isto se torna um ato de confirmação dos valores, e que é uma coisa muito bela. Mesmo em outras formas de teatro – que, aliás, estão começando a morrer, porque passaram a se um produto de exportação, um produto folclórico, e isto é mortal – existem, ainda, certas manifestações que são dignas da maior estima, por causa do relacionamento entre o ser humano e aquilo que ele faz, um relacionamento que não é superficial, mas que é verdadeiramente um engajamento de coração. Esta é uma coisa que eu admiro.

P – Levando em conta que as suas experiências estão muito ligadas ao aspecto sensorial da existência, de que maneira o som, quer produzido por músicos ou por vocês mesmos, é aproveitado, e de que maneira estimula o trabalho?

G – Se o som e a música são necessários para alguém levantar voo, então temos o som e a música. Se o som está em volta de nós, em função daquele momento do encontro com outro ser humano, por que iríamos brecá-lo? Ele vai sair, em toda a sua plenitude. Não há nenhuma doutrina nisso, se a coisa acontecer, aconteceu. Será que respondi sua pergunta?

P – A escolha do tema e da maneira pela qual esse tema será elaborado em forma de *script* ou numa outra forma qualquer parte da opção do grupo inteiro, de uma parte do grupo ou de uma opção pessoal sua?

G – No início tratava-se no fundo da minha própria opção, porque eu era então quase uma espécie de ditador. Por outro lado, quando existia ainda uma peça, como, por exemplo, no *Príncipe Constante* de Calderón, a escolha do tema, do terreno, não era tão importante assim, o mais importante era a questão do que faríamos com isso, qual seria a nossa maneira própria de viver a coisa. Depois veio a hora em que começamos a busca sem nos buscarmos num texto, o que é muito complexo, frequentemente fazemos experiências da chamada criação coletiva, e muita gente acredita que isso pode ser feito, de maneira viva, a partir da improvisação; mas quando se quer realizar a totalidade da criação sem nenhum texto de base, isso exige um tempo enorme e uma quantidade impressionante de tentativas frustradas. A gente procura nessa direção, naquela, numa outra ainda, cada um fornece um estímulo que naquele momento parece ser um estímulo decisivo, e depois a gente vê que tudo desmorona, que não quer dizer nada, que estamos voltando às nossas velhas evasões, representações, imitações, tudo isso; e então, através mesmo de mil deficiências, começa a viver entre nós uma espécie de núcleo de possibilidades que se desenvolvem. Nessa altura eu tomo consciência deste núcleo que surge, tomo consciência do sentido de passar a conscientizar a todos quanto àquela coisa que está germinando, e quanto aos caminhos que na realidade estão fechados. Provavelmente o meu papel, não no espetáculo, mas nas outras formas de atividade, naquelas experiências de laboratório especialmente feitas para os encontros de que falei no início, o meu papel nisso é tanto o de um condutor, e muito mais de um apelo aos outros. É difícil de explicar, mas em última análise não se trata de uma maneira de dirigir, mas de uma maneira de fazer apelo. Não se pode dizer que seja uma coisa coletiva, porque quando dizemos que uma coisa é coletiva isto insinua um animal de muitas cabeças, uma

espécie de dragão de várias cabeças, cada uma das quais pode criar. Não se trata disso, para cada um de nós se trata de uma experiência individual, é isto o que quero dizer.

P – Vocês realizam alguma espécie de pesquisa de opinião junto ao público, depois que ele assistiu ao espetáculo? E os resultados desta pesquisa em seguida influenciam o espetáculo de algum modo?

G – Há aqui uma palavra de que não gosto, é a palavra "público", porque ela também cria uma imagem de um dragão de muitas cabeças, e uma imagem de multidão. Prefiro a palavra "espectadores" que vêm ver o espetáculo; mas gosto mais ainda da palavra "os visitantes". Um visitante é alguém que vem a nós, mas que é por si só uma personalidade, que não pertence à multidão. Então, em relação àquilo que é o produto público das nossas pesquisas – e mais uma vez repito que o que podemos chamar de espetáculo é apenas uma parte da nossa pesquisa essencial –, acontece que desde o primeiro momento, o primeiro encontro com os espectadores, até o último momento, a última representação, digamos assim, existe uma evolução permanente, as nossas buscas se prolongam o tempo todo. Por exemplo, *Apocalypsis cum Figuris* dois anos atrás e hoje em dia são duas coisas diferentes, porque neste tempo percorremos um longo caminho, do mesmo modo como antes, durante os ensaios. E esse longo caminho é constituído de todos os encontros com os espectadores; é como se fossem ensaios junto com os outros, os visitantes. Quando chegamos a um ponto em que não temos mais a curiosidade de continuar a procura, paramos de levar o espetáculo, porque consideramos que ele já morreu. Ele está vivo até o momento em que passamos a repetir uma coisa que já existiu antes. Enquanto procuramos ir mais longe, queremos ir mais longe, prolongar a busca, assumir novos riscos, enquanto sentimos que se trata sempre de uma nova aventura, a coisa continua viva, e quando isto não é mais possível, a gente para. Neste sentido, portanto, pode-se dizer que a presença dos visitantes influencia aquilo que fazemos, mas não é no nível em que a pergunta foi feita. A presença dos visitantes é um fator que faz com que aquilo que é a nossa mensagem se torne mais visível para nós mesmos.

P – Vocês fazem exigências aos espectadores?

G – Existem certas exigências no plano da organização, como sempre quando se marca um encontro com alguém, existem determinadas condições para esse encontro. Por exemplo, o espectador não deve chegar atrasado, porque nós começamos na hora certa, e se ele não chegar a tempo, não poderá entrar, pois isto incomodaria os outros. A outra exigência é que se ele quer misturar conosco a fazer alguma coisa junto com a gente, mesmo de uma maneira ativa, nós aceitamos esta situação, sob a condição de que ele o faça de modo responsável, ou seja, não para querer destruir, não para fazer uma coisa qualquer.

Mas em princípio eu diria que não são exigências que temos em relação aos visitantes, e sim esperanças.